ERIC R. KANDEL

PREMIUL NOBEL PENTRU FIZIOLOGIE SAU MEDICINĂ 2000

ESEURI DESPRE ARTĂ ȘI ȘTIINȚĂ

ERIC R. KANDEL ESTE AUTORUL BESTSELLERULUI
EPOCA INCONȘTIENTULUI.

POLIROM

Scanned with OKEN Scanner

ERIC R. KANDEL (n. 1929, Viena), unul dintre pionierii ştiinţei cognitive moderne, a fost profesor la Columbia University şi a activat în cadrul Howard Hughes Medical Institute. A fost director fondator al Centrului pentru Neurobiologie şi Comportament din cadrul Colegiului Medicilor şi Chirurgilor, Columbia University, iar în anul 2000 a fost unul dintre laureaţii Premiului Nobel pentru Fiziologie sau Medicină în semn de recunoaştere a importanţei studiilor sale privind învăţarea şi memoria. Este autorul mai multor lucrări, printre care *Psychiatry, Psychoanalysis, and the New Biology of Mind* (2005) şi *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures* (2016), precum şi coautor al volumului *Principles of Neural Science* (1981). De acelaşi autor, la Editura Polirom au mai apărut: *Mintea tulburată. Ce ne spun ciudăţeniile creierului despre noi înşine* (2020), *Epoca inconştientului. Explorarea inconştientului în artă, minte şi creier, din Viena anului 1900 până în zilele noastre* (2023) şi *În căutarea memoriei. Apariţia unei noi ştiinţe a minţii* (2024).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Eric R. Kandel, *Essays on Art and Science*

Copyright © 2024 Eric R. Kandel
All rights reserved

© 2024 by Editura POLIROM, pentru ediția în limba română

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

www.polirom.ro

Editura POLIROM
Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700505
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

KANDEL, ERIC R.

Eseuri despre artă și știință / Eric R. Kandel; trad. din lb. engleză de Adina Avramescu. – Iași: Polirom, 2024
Conține bibliografie
Index

ISBN 978-630-344-072-9

I. Avramescu, Adina (trad.)

7.01
5

Printed in ROMANIA

ERIC R. KANDEL

ESEURI DESPRE ARTĂ ȘI ȘTIINȚĂ

Traducere din limba engleză
de Adina Avramescu

POLIROM
2024

Scanned with OKEN Scanner

Soției mele, Denise, care mi-a fost o sursă permanentă
de inspirație în eforturile mele creatoare

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefață 9

1. Despre interacțiunea prolifică dintre creștini și evrei care a dat naștere modernismului Vienei anilor 1900 11
2. Despre empatie și incertitudinile ființei în picturile lui Chaïm Soutine 67
3. Influențe concurente care au dat naștere reprezentării moderne a femeilor 97
4. Portretistica și contribuția privitorului. 113
5. Cubismul: o provocare pentru contribuția privitorului 139
6. Sculptura și pictura: o comparație 161
7. Reacția privitorului la arta abstractă și figurativă 187

Note 209

Indice 215

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Cel mai îndrăzneț proiect al minții omenești a fost și va fi întotdeauna încercarea de a stabili legături între științe și disciplinele umaniste.

E. O. Wilson

Această colecție de eseuri adună la un loc pasiunea mea de o viață pentru artă și munca mea neobosită din domeniul neuroștiinței pentru a explora modul în care percepem arta. În centrul acestei explorări se află fascinația mea aparte pentru arta și cultura Vienei de la 1900*. A fost o epocă în care schimbul liber de idei între artiști, istorici ai artei și oameni de știință a dat naștere modernismului și conceptului de „contribuție a privitorului": descoperirea faptului că arta este incompletă fără implicarea perceptuală și emoțională a spectatorului.

Plecând de la acest concept, am început să învățăm despre modul cum folosește creierul nostru reguli specializate și universale pentru a construi lumea vizuală, ca, de pildă, ceea ce vedem într-o pictură. În același timp însă creierul aplică unei imagini și experiențele, amintirile și emoțiile noastre personale. A înțelege modul cum interacționează aceste procese de ordin superior pentru a rezulta contribuția privitorului este una dintre marile provocări cu care se confruntă neuroștiința în secolul XXI. Artiștii înșiși recunosc importanța proceselor inconștiente – ale lor și ale privitorului – și pot să le folosească în mod deliberat în actul de creație sau să le conteste.

---

* Perioada de înflorire a modernismului – așa-numita „Viena 1900" – este îndeobște considerată a fi cuprinsă între anii 1890 și 1918. [Notele de subsol aparțin traducătoarei.]

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare eseu din această carte a fost dedicat sau prezentat unui public diferit pe parcursul ultimului deceniu. Unele eseuri au apărut în catalogul care însoțește o anumită galerie sau expoziție, altele sunt un capitol dintr-o carte sau un discurs susținut la un muzeu. Cel mai recent dintre acestea prezintă o cercetare despre reacția față de arta figurativă versus arta abstractă, rescrisă pentru cititorul generalist. Deoarece eseurile au fost concepute pentru diverse tipuri de audiență, unele includ descrieri similare ale neuroștiinței aflate la baza reacțiilor noastre la artă – în special reacția la fețele umane, o componentă centrală a contribuției privitorului. Eseurile au fost redactate astfel încât să fie eliminate cât mai multe repetiții posibil. În asemenea cazuri, cititorul este trimis înapoi la unele discuții anterioare. În plus, pentru că fiecare eseu se concentrează asupra unui anumit aspect al legăturilor dintre artă și știință, antologia reprezintă doar o parte din corpul lucrărilor de cercetare – care e mai mare și în continuă dezvoltare – privitoare la modul în care percepem arta.

Vreau să le mulțumesc celor câteva persoane care m-au ajutat la finalizarea acestei cărți, în special lui Blair Burns Potter, care a redactat eseurile, și soției mele, Denise, care m-a ajutat pe tot parcursul scrierii ei.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 1

Despre interacțiunea prolifică dintre creștini și evrei care a dat naștere modernismului Vienei anilor 1900

Numele acestui simpozion, „Umbra lungă a antisemitismul [*Der Lange Schatten des Antisemitimus*] la Universitatea din Viena, o prezență care dăinuie din 1870", este un exemplu minunat al transparenței care a ajuns să caracterizeze noua atitudine a Austriei față de trecutul ei. Dar antisemitismul nu și-a făcut simțită prezența în Viena abia în 1870. Din punct de vedere istoric, Austria a fost una dintre cele mai antisemite țări din Europa: cultura ei a fost dominată de Biserica Catolică și, până recent, antiiudaismul a făcut parte din cultura acestei Biserici.

Cu toate că evreii au trăit în Viena de mai bine de o mie de ani – începând din 996 – și au avut un rol major în crearea culturii vibrante a orașului, viața socială și politică a acestuia a fost caracterizată de antisemitism. Comunitatea evreiască mică, dar remarcabil de productivă și de importantă din Viena secolului al XV-lea a fost anihilată în 1420 de kaizerul Albert al V-lea. A fost refăcută în secolul al XVI-lea, doar pentru a fi alungată din nou în 1671 de kaizerul Leopold. Expulzările periodice au continuat până în secolul al XVIII-lea, când regina Maria Terezia a devenit ultimul monarh al marii

Scanned with OKEN Scanner

națiunii europene care i-a alungat pe evrei din unele părți ale teritoriului.

Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub kaizerul Franz Joseph (perioada domniei: 1848-1916), evreii austrieci au primit aceleași drepturi civile ca ale creștinilor – drepturi care le-au permis să se bucure atât de libertatea politică și religioasă, cât și de libertatea de a călători. Ca urmare a politicilor lui Franz Joseph, mulți tineri evrei din țările din estul Imperiului Habsburgic s-au simțit încurajați să se mute la Viena. Numărul evreilor din capitala Imperiului a crescut de la 2.617 sau 1,3% din totalul populației în 1857 la 147.000 în 1900 și, în cele din urmă, la 175.000 sau 8,6% din populație, în 1910 – cea mai numeroasă populație evreiască dintre toate orașele Europei Occidentale. În această perioadă a avut loc o interacțiune deosebit de rodnică între artiștii, oamenii de știință și intelectualii evrei și creștini, conducând la explozia culturală din jurul anului 1900, cea care a dat naștere modernismului, mișcarea care definește era în care trăim.

Am publicat o carte despre această perioadă, *Das Zeitalter der Erkenntnis* (2012)*. Am scris-o fiind pe deplin conștient de interacțiunea fără precedent dintre evrei și creștini și de efectele ei asupra creativității individuale și a culturii vieneze. Exista însă o discuție despre această interacțiune care era tangențială cu subiectul meu, și anume înțelegerea inconștientului din artă, minte și creier, din Viena anilor 1900 până în zilele noastre.

În acest eseu, mă voi întoarce la Viena 1900 și voi interpreta câteva dintre aceste interacțiuni fructuoase, începând cu Carl

---

* *Epoca inconștientului. Explorarea inconștientului în artă, minte și creier, din Viena anului 1900 până în zilele noastre*, traducere din limba engleză de Cristina Ilie, Adina Avramescu și Dan Bălănescu, Polirom, Iași, 2023.

Scanned with OKEN Scanner

von Rokitansky, un lider liberal influent al mișcării moderniste din Viena, care a apărat în mod deschis poziția evreilor și a altor străini în Universitatea de Medicină vieneză. Explorând aceste interacțiuni, voi arăta cât de importante au fost ele pentru apariția modernismului în lume, în general, și la Viena, în particular.

ORIGINEA MODERNISMULUI

Modernismul în Viena și oriunde altundeva a apărut la jumătatea secolului al XIX-lea ca o reacție nu doar la restricțiile și ipocriziile vieții de zi cu zi, în special în măsura în care se refereau la femei, ci și la ideea iluministă că acțiunea omului este guvernată de rațiune și că mintea noastră ne poate controla emoțiile și sentimentele.

Catalizatorul imediat al Iluminismului – epoca rațiunii – din secolul al XVIII-lea a fost revoluția științifică din secolele XVI-XVII, care a inclus trei descoperiri importante în astronomie: Johannes Kepler a identificat regulile care guvernează mișcarea planetelor, Galileo Galilei a plasat Soarele în centrul Universului, iar Isaac Newton a descoperit gravitația. Folosind calculul pe care îl inventase pentru a descrie cele trei legi ale mișcării, Newton a reunit fizica și astronomia și a demonstrat că până și cele mai profunde adevăruri din Univers pot fi dezvăluite cu ajutorul metodelor științei.

Aceste contribuții au fost consfințite în 1660 prin înființarea primei societăți științifice din lume: Royal Society of London for Improving Natural Knowledge (Societatea Regală din Londra pentru Îmbunătățirea Cunoștințelor despre Natură), care l-a ales pe Newton ca președinte al ei în 1703. În opinia fondatorilor Societății Regale, Dumnezeu era un matematician care proiectase Universul astfel încât să funcționeze conform

Scanned with OKEN Scanner

unor principii logice şi matematice. Rolul omului de ştiinţă – filosoful naturii – era de a aplica metoda ştiinţifică pentru a descoperi principiile fizice care stau la baza Universului şi a descifra astfel cartea codurilor pe care le-a folosit Dumnezeu când a creat cosmosul.

Succesul înregistrat în sfera ştiinţei i-a făcut pe gânditorii secolului al XVIII-lea să presupună că şi alte aspecte ale acţiunii umane, cum ar fi comportamentul politic, creativitatea şi arta, ar putea fi îmbunătăţite prin folosirea raţiunii, conducând în cele din urmă la o societate mai avansată şi la condiţii de trai mai bune pentru întreaga omenire. Această încredere în raţiune şi ştiinţă a influenţat toate aspectele vieţii politice şi sociale din Europa şi s-a răspândit rapid şi în coloniile nord-americane. Aici, ideile iluministe conform cărora societatea poate fi îmbunătăţită cu ajutorul raţiunii şi că oamenii raţionali au dreptul natural să caute fericirea au contribuit la democraţia jeffersoniană de care ne bucurăm azi în Statele Unite.

Reacţia modernistă la Iluminism a venit ca urmare a revoluţiei industriale şi a reflectat o nouă înţelegere a lumii. La fel cum astronomia şi fizica au inspirat Iluminismul, biologia a inspirat modernismul.

Cartea lui Charles Darwin din 1859, *Originea speciilor prin selecţie naturală*, avansează ideea că toate speciile de animale sunt înrudite. Noi nu am fost creaţi într-o manieră unică de Dumnezeu, ci suntem fiinţe biologice care au evoluat din nişte animale mai simple care au fost strămoşii noştri. În această lucrare – şi în altele care i-au urmat –, Darwin a discutat despre rolul selecţiei sexuale în evoluţie. El a susţinut că funcţia biologică primară a oricărui organism este de a se reproduce şi, prin urmare, că sexul este elementul central al comportamentului uman. Atracţia sexuală şi selecţia partenerului sunt esenţiale pentru evoluţie: masculii concurează între ei pentru femele, iar femelele aleg cu precădere anumiţi masculi

Scanned with OKEN Scanner

în defavoarea altora. Aceste idei și-au găsit mai târziu expresia în accentul pus de Sigmund Freud pe instinctele sexuale ca forță motrice a inconștientului și pe rolul central al sexualității în comportamentul uman. Darwin a susținut de asemenea că, de vreme ce am evoluat din niște animale mai simple, înseamnă că avem aceleași comportamente instinctuale ca ele, nu doar în ce privește sexul, ci și băutul și mâncatul. Freud a văzut în conceptul darwinist de comportament instinctual o modalitate de a explica o bună parte din comportamentul nostru înnăscut.

În cele din urmă, în ultima sa lucrare importantă, *The Expression of the Emotions in Man and Animals**, publicată în 1872, Darwin arată că emoțiile noastre fac parte dintr-un sistem de apropiere-evitare primitiv, dar cvasiuniversal, menit să caute plăcerea și să reducă expunerea la durere. Acest sistem există în toate culturile și s-a conservat pe parcursul evoluției, el reprezentând baza principiului freudian al plăcerii – căutarea hedonistă a plăcerii și evitarea durerii. Astfel, Freud – numit adesea un Darwin al minții – a extins ideile darwiniste revoluționare despre selecția naturală, instincte și emoții, la propriile sale idei despre inconștient.

TRĂSĂTURILE DISTINCTIVE ALE MODERNISMULUI VIENEZ

Modernismul a prins rădăcini în Germania, Italia, Franța și Imperiul Austro-Ungar, dar în anii 1890-1918 gândirea și cultura moderniste s-au concentrat la Viena. Moderniștii vienezi

* *Expresia emoțiilor la om și animale*, traducere din limba engleză de Eugen Margulius, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

nu numai că au opus valorilor și atitudinilor convenționale noi moduri de gândire și simțire, dar s-au întrebat și ce reprezintă realitatea, ce se află dincolo de înfățișarea exterioară a oamenilor, a obiectelor și a evenimentelor. Explorând ce e dincolo de manifestările de suprafață, modernismul vienez și-a asumat atitudini caracteristice lumii în care trăim azi: în special, reprezentarea noastră despre noi înșine ca ființe nu întrutotul raționale, ci mai degrabă ghidate de impulsuri agresive și sexuale inconștiente, precum și încercarea, ghidată de știință, de a integra și unifica cunoașterea.

Aceste elemente ale modernismului vienez s-au dezvoltat pe parcursul a trei etape distincte din punct de vedere cronologic și intelectual. Despre două dintre ele am discutat în detaliu și în *Epoca inconștientului*, iar aici voi explica cum a fost susținută fiecare dintre ele de interacțiunea dintre creștini și evrei.

Prima etapă a fost descoperirea emoției inconștiente, în mod independent, de către psihologul Sigmund Freud, scriitorul Arthur Schnitzler și cei trei pictori moderniști vienezi – Gustav Klimt, Oskar Kokoschka și Egon Schiele. Aceste descoperiri independente pot fi atribuite unei surse comune: Universitatea de Medicină din Viena și învățăturile lui Carl von Rokitansky, liderul ei intelectual și științific. Universitatea de Medicină a reprezentat un factor determinant în apariția expresionismului austriac datorită accentului pus de Rokitansky pe descoperirea cauzei bolilor – a adevărului aflat dincolo de suprafața corpului. Explorările impresionante ale vieții noastre emoționale inconștiente făcute de Freud, Schnitzler și expresioniștii austrieci au izvorât din învățăturile lui Rokitansky și au contribuit la perspectiva modernistă asupra noastră ca ființe nu întrutotul raționale și la ideea că autoexaminarea este un prim pas în descoperirea regulilor care guvernează mintea.

Scanned with OKEN Scanner

A doua etapă a modernismului vienez a constat în aducerea laolaltă a artei și științei și a fost inițiată de Alois Riegl, profesor la universitatea vieneză și director al Școlii de Istorie a Artei din Viena în anii 1890. Riegl s-a concentrat asupra psihologiei, aceasta fiind, în opinia sa, disciplina științifică cu care arta se asociază în mod natural, și a susținut că arta, în special cea modernă, invită la participarea privitorului. Emoțiile și experiențele pe care fiecare persoană le resimte în fața unei opere de artă sunt esențiale pentru desăvârșirea acesteia. Înțelegerea reacției privitorului față de artă este puntea naturală dintre psihologie și artă. Doi studenți ai lui Riegl, Ernst Kris și Ernst Gombrich, au pus următoarea întrebare logică: în ce măsură este modelată realitatea de felul cum este percepută ea de către privitor? În ce măsură se află frumusețea în ochii observatorului? Ideile psihologiei cognitive despre reacția privitorului operelor de artă moderniste au condus la cea de-a treia etapă a modernismului vienez.

A treia etapă integrează psihologia contribuției privitorului cu biologia aflată la baza ei, un progres facilitat de apariția unei noi biologii a percepției, emoției și empatiei. Acest progres a început în anii 1950 și continuă și azi prin disciplina neuroesteticii. Munca de pionierat din știința percepției vizuale a fost efectuată de Stephen Kuffler – contemporan cu Gombrich și Kris –, care a studiat la Școala de Medicină vieneză în anii 1930.

ȘCOALA MEDICALĂ VIENEZĂ ȘI ORIGINILE GÂNDIRII MODERNISTE

În 1745, regina Maria Terezia l-a numit pe marele medic olandez Gerhardt van Swieten în fruntea Facultății de Medicină a Universității din Viena. Swieten a inițiat, iar Rokitansky a

Scanned with OKEN Scanner

finalizat transformarea practicii medicale vieneze din terapeutică empirică în medicină ştiinţifică. În 1840, şcoala medicală vieneză dobândise o asemenea reputaţie internaţională, încât Rudolf Virchow a numit-o „Mecca medicinei". Şcoala medicală şi-a câştigat acest renume prin crearea unei baze ştiinţifice pentru medicină la Spitalul General din Viena, Das Allgemeine Wiener Krankenhaus (FIGURA 1-1). Spitalul făcea parte din şcoala medicală şi împărtăşea standardele academice înalte ale aceleia.

Şcoala medicală vieneză a fost prima care a folosit informaţiile oferite de patologie pentru a dezvolta o metodă raţională şi obiectivă de diagnosticare. Cheia acestei dezvoltări a fost colaborarea dintre Rokitansky (FIGURA 1-2), marele patolog-şef de la Spitalul General din Viena, care a devenit profesor la Universitatea din Viena în 1844, şi sclipitorul său coleg clinician Joseph Škoda (FIGURA 1-3). Spitalul General din Viena a oferit o oportunitate unică pentru această colaborare. Spre deosebire de alte spitale din Europa, în care fiecare medic făcea autopsiile propriilor pacienţi decedaţi, Spitalul General din Viena trimitea fiecare pacient care murea la Rokitansky pentru autopsie. Drept urmare, acesta din urmă a efectuat, se pare, vreo 60.000 de autopsii!

Pe baza acestui material bogat, Rokitansky a susţinut că, înainte de a putea trata un pacient, medicul trebuie să aibă un diagnostic precis al bolii. O consultare la patul pacientului nu este suficientă, deoarece aceleaşi simptome şi manifestări pot fi produse de boli foarte diferite. Medicul trebuie să înţeleagă substratul biologic al bolii. Rokitansky a insistat, aşadar, nu numai ca fiecare pacient care murea la Wiener Allgemeine Krankenhaus să fie examinat la autopsie, ci şi ca rezultatele acestor examinări post-mortem să fie corelate cu imaginea clinică a pacientului, cea obţinută de cele mai multe ori de

Scanned with OKEN Scanner

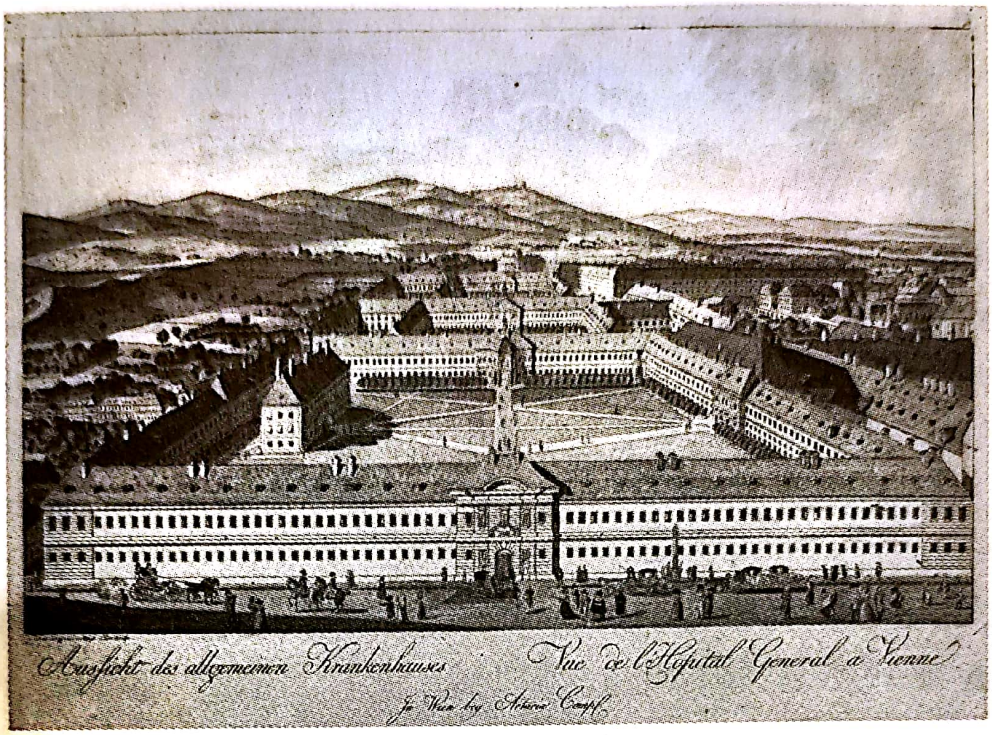


FIGURA 1-1. Allgemeine Wiener Krankenhaus der Stadt Wien, 1784

Domeniu public, Wikipedia

FIGURA 1-2. Carl von Rokitansky (1804–1878)

Domeniu public, Wikipedia Commons

Scanned with OKEN Scanner

FIGURA 1-3. Joseph Škoda (1805–1881)

Domeniu public, Wikipedia Commons

Joseph Škoda. Corelarea sistematică a datelor clinice cu cele patologice a permis medicilor să stabilească diagnosticul pacienților vii. Această idee revoluționară a făcut ca explicațiile „natural-filosofice" ale bolii să pară depășite și a pus bazele unei medicine științifice.

O astfel de punere a cercetării biologice în serviciul îngrijirii clinice încă mai caracterizează și azi medicina academică. Ideile influente ale Vienei – că cercetarea și practica clinică sunt inseparabile și se influențează reciproc; că pacientul este un experiment al naturii și căpătâiul patului bolnavului este laboratorul doctorului; și că spitalul universitar este școala naturii – reprezintă baza medicinei științifice moderne.

Rokitansky a devenit lider al științei și purtător oficial de cuvânt în domeniu. Din această poziție, el și-a pus convingerile

Scanned with OKEN Scanner

sale liberale şi umanitare în slujba rezolvării conflictelor dintre Universitate, guvern şi Biserică. În plus, insistenţa cu care a susţinut că adevărul trebuie să fie căutat dincolo de aspectul de suprafaţă al lucrurilor a avut un rol esenţial în naşterea gândirii moderniste. Dar a mai existat o trăsătură a caracterului său – şi a acţiunilor sale – la fel de importantă. Felicitas Seebacher a argumentat acest aspect în cartea ei *Das Fremde im 'deutschen' Tempel der Wissenschaften* (*Străinul din templul 'german' al ştiinţelor*) (2011). Pe vremea lui Rokitansky, Universitatea din Viena tindea către o versiune pur germană a vieţii academice, în bună măsură ca urmare a scrierilor incendiare ale lui Theodor Billroth, un medic extraordinar şi cel mai mare chirurg al timpului său, care a ajutat la ridicarea Universităţii de Medicină din Viena la un nivel şi mai înalt al excelenţei ştiinţifice. Billroth credea că cultura evreiască, în special cea est-europeană, scădea calitatea practicii medicale, şi voia să limiteze accesul evreilor la şcoala medicală. Lucrările sale au iscat o reacţie antisemită în spaţiul universitar, conducând la ciocniri violente între studenţii creştini germani şi cei evrei ai Universităţii din Viena.

Rokitansky s-a opus acestei idei. El a insistat ca accesul la educaţia medicală să fie deschis tuturor, doar pe baza performanţelor şcolare. Billroth, care avea o influenţă puternică asupra politicii Universităţii, a criticat dur toleranţa lui Rokitansky şi atitudinea sa multiculturală. Ca să ai curajul să-l conteşti pe Billroth, care era aproape la fel de puternic ca şi Rokitansky însuşi, şi pe care Rokitansky îl angajase la şcoala medicală, aveai nevoie de o remarcabilă tărie de caracter.

Scanned with OKEN Scanner

SIGMUND FREUD

Sigmund Freud și Arthur Schnitzler au fost doi studenți evrei notabili care s-au pregătit ca medici la Universitatea din Viena și au fost influențați de gândirea lui Rokitansky. Freud (FIGURA 1-4), care a studiat neuroștiința, a urmat cursurile școlii superioare medicale pe parcursul ultimilor ani ai mandatului de decan al lui Rokitansky. Când acesta din urmă a murit, Freud a participat la înmormântarea lui și le-a scris prietenilor despre pierderea tragică pe care o reprezenta pentru medicina vieneză. Când Freud însuși a murit, câteva dintre necrologurile sale arătau cât de norocos fusese că ajunsese sub influența lui Rokitansky. Psihanaliza este o știință teoretică și speculativă,

FIGURA 1-4. Sigmund Freud (1856–1939)

Mary Evans Picture Library, Bridgeman Images Germany

Scanned with OKEN Scanner

iar pregătirea ştiinţifică serioasă a lui Freud a fost esenţială pentru transformarea ei timpurie într-un domeniu respectat.

Freud a vrut să fie cercetător ştiinţific cu normă întreagă, dar în epoca sa era nevoie de un venit privat pentru o carieră ştiinţifică. Neavând un asemenea venit, s-a orientat către practica clinică a medicinei. Influenţat de colegul său mai vârstnic Josef Breuer, Freud a început să fie tot mai interesat de psihiatrie, în special de domeniul nou al psihanalizei, pe care Breuer tocmai începea să-l dezvolte. Freud a extins analiza breueriană a proceselor mintale, aplicând principiul lui Rokitansky la boala mintală: pentru a înţelege o boală mintală, analiza trebuie să meargă dincolo de simptome, la conflictele inconştiente latente care declanşează boala.

În afară de conceptul de inconştient, Freud a creat şi alte trei teme care au contribuit la perspectiva modernistă. Mai întâi, a subliniat că oamenii nu sunt fiinţe raţionale, ci sunt conduşi de procese mintale iraţionale, inconştiente. În al doilea rând, a susţinut că mintea copilului determină caracterul pe care îl va avea la maturitate, inclusiv sexualitatea şi agresiunea inconştientă. În cele din urmă, a susţinut că niciun eveniment mintal nu apare accidental: astfel de evenimente aderă la legi ştiinţifice şi urmează principiul determinismului psihic. Aceasta a fost o idee majoră. Înainte de Freud, psihologia era considerată o prelungire a filosofiei. Freud a fost primul practician care a susţinut cu tărie că psihologia este o ştiinţă independentă, iar prin aplicarea principiilor lui Rokitansky la psihologie a dezvoltat practic o psihologie cognitivă. Freud şi-a dat seama că analistul trebuie să încerce să înţeleagă motivaţiile inconştiente care conduc la boala unui pacient.

Cu toate acestea, Freud a pierdut din vedere o serie de idei importante.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre lucrurile interesante ce se pot spune despre Viena din jurul anilor 1900 este că Freud nu a fost singura persoană care își propusese să înțeleagă procesele mintale inconștiente. Mai erau și Schnitzler, pe de o parte, și Klimt, Kokoschka și Schiele, pe de altă parte. Toți explorau mintea umană în același timp, trăind în același *Zeitgeist**, și au venit cu o serie de idei noi, pe care Freud nu le avea, în sprijinul examinării psihologiei umane.

ARTHUR SCHNITZLER ȘI CRITICA SA LA ADRESA LUI FREUD

Deși a făcut studii de medicină, Schnitzler (FIGURA 1-5) a devenit scriitor. A avut multe aventuri cu diferite femei, iar acestea i-au permis să ajungă la o cunoaștere a sexualității feminine care i-a lipsit lui Freud. Ținea un registru detaliat nu numai cu femeile cu care avea aventuri, ci și cu numărul de orgasme pe care le avea cu fiecare dintre ele. Astfel, în vreme ce Freud credea că femeile aveau o viață sexuală foarte limitată, că erau pasive și nu se bucurau de sex la fel ca bărbații, Schnitzler știa că femeile puteau să aibă o viață sexuală bogată. A și scris, de altfel, o critică adusă studiului de caz făcut Dorei de Freud și a concepției naive și înguste privind atitudinile femeilor față de sexualitate așa cum a avansat-o Freud.

În *Fragment dintr-o analiză de isterie* (1905)**, Freud scrie despre „Cazul Dora", o fată de șaisprezece ani, pe numele ei

---

* În germană în original, literal „spiritul timpului".

** Vezi Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. 6: *Inhibiție, simptom, angoasă*, traducere din limba germană și note de Roxana Melnicu și Georgeta Mitrea, Trei, București, 2010.

Scanned with OKEN Scanner

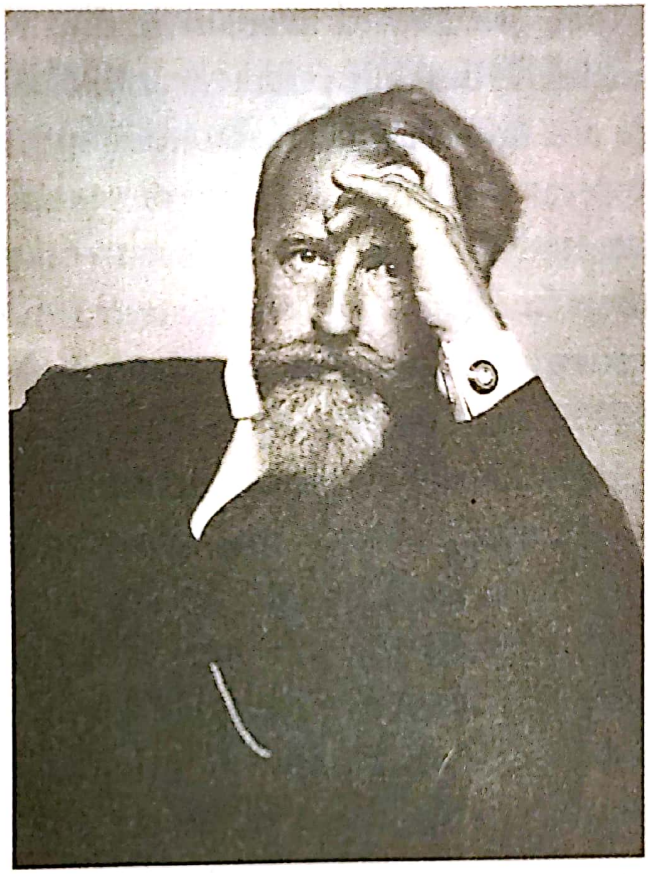


FIGURA 1-5. Arthur Schnitzler (1862-1931)

alamy.com

Ida Bauer, și despre interacțiunea ei cu dl K. Părinții Idei erau în termeni foarte prietenoși cu dna și dl K și, în timp, tatăl Idei a început o aventură cu dna K. Drept răzbunare, dl K i-a făcut avansuri Idei, care avea paisprezece ani la acea vreme și s-a simțit profund ofensată de insistența lui. Ida s-a plâns tatălui ei, care a discutat apoi cu dl K. Acesta a susținut că Ida inventase toate acele povești. E o adolescentă. Are o imaginație bogată. Citește literatură pornografică. Nu e nimic altceva! Nedorind să înceapă un scandal, pentru că se culca cu soția dlui K, dl Bauer a acceptat interpretarea dlui K și a ignorat acuzațiile Idei.

Cu timpul, Ida a ajuns să fie tot mai deprimată. Tatăl ei a dus-o la Freud ca să o vadă, iar Freud a acceptat să o trateze. Pe măsură ce terapia progresa, Freud a început să treacă de

Scanned with OKEN Scanner

partea tatălui Idei, crezând că avansurile dlui K existau doar în imaginația Idei. Freud nu putea să înțeleagă de ce o fată de paisprezece ani nu se simțea flatată de faptul că un bărbat matur era interesat din punct de vedere sexual de ea.

Schnitzler a criticat ignoranța lui Freud cu privire la sensibilitatea tinerei în *Fräulein Else**, o nuvelă în care o tânără din clasa superioară este pusă într-o situație oarecum similară de părinții ei (1924).

Tatăl Elsei acumulase o datorie serioasă la jocuri de noroc, pe care nu o mai putea plăti, și urma să meargă la închisoare. Mama Elsei i-a scris fiicei, aflată atunci în vacanță într-o stațiune, pentru a-i spune că singurul mod în care putea fi salvat tatăl ei era să-i ceară unui vechi prieten de familie, care era bogat și își făcea și el vacanța în acea stațiune, să-i împrumute tatălui ei bani. Else s-a dus să se întâlnească cu prietenul de familie, care i-a dat de înțeles că avea să-i împrumute bani tatălui ei dacă ea se va culca cu dânsul. Else a fost oripilată. Prietenul de familie a făcut un compromis: „Îi voi împrumuta banii doar dacă stai pur și simplu în fața mea, goală, timp de o jumătate de oră".

Else a fost dezgustată, dar, în cele din urmă, s-a pregătit să cedeze cererii lui – și să se sinucidă după aceea. S-a îmbrăcat doar cu o haină de blană și s-a dus în camera bărbatului. Cum el nu era acolo, Else a mers să-l caute. L-a găsit într-un mic salon, ascultând un concert împreună cu alte persoane. Încercând să-i atragă atenția, Else și-a arătat fără să vrea goliciunea tuturor celor prezenți. Umilită din cale afară, s-a sinucis imediat după aceea.

Schnitzler arată foarte clar cititorului că vinovați pentru acest final tragic sunt părinții Elsei și cerința lor absurdă.

---

* Ediție în limba română *Domnișoara Else • Între vise*, traducere din limba germană de Mariana Bărbulescu, Polirom, Iași, 2019.

Scanned with OKEN Scanner

GUSTAV KLIMT ȘI ELIBERAREA SEXUALITĂȚII FEMININE

Arta modernistă austriacă reprezintă o extindere a căutării intelectuale a unui sens mai profund, căutare introdusă în medicină de Rokitansky, dezvoltată în psihologie de Freud și în literatură de Schnitzler. Artiștii au penetrat pojghița victoriană a vieții vieneze a clasei de mijloc – în special atitudinile ipocrite și restrictive ale societății față de viața mintală, sex și agresiune, precum și față de femei și sexualitatea lor – pentru a dezvălui realitatea de dincolo de suprafață.

Klimt (FIGURA 1-6) a fost preocupat să devină un pictor al psihologiei femeilor. De-a lungul vieții, a înlocuit tipurile feminine angelice ale picturilor sale din tinerețe cu portrete de femei văzute ca ființe senzuale care își împlinesc întregul lor potențial pentru plăcere și durere, viață și moarte. Într-o lungă serie de desene, Klimt a încercat să surprindă senzația de feminitate. În explorarea eroticului, a alungat sentimentul păcatului asociat sexului care năpăstuise generația tatălui său și a înfățișat diversitatea plăcerilor sexuale pe care le pot dobândi femeile, singure sau cu un partener – masculin sau feminin (FIGURA 1-7). Prin surprinderea plenitudinii sexualității feminine, cea care le scăpase lui Freud și multora dintre contemporanii săi, Klimt a devenit un mare eliberator al senzualității feminine.

Klimt a introdus o nouă dimensiune a erotismului în arta occidentală – a înfățișat femei reale, fără a ține seama de privitor. Nudul tradițional (ILUSTRAȚIILE de la I-1 la I-4)*

---

* Trimiterile notate ca „ILUSTRAȚII" se referă la imaginile color din inserturi. Cifrele romane I-IV corespund numărului celor patru inserturi.

Scanned with OKEN Scanner

era caracterizat de trei trăsături. În primul rând, ea este un personaj mitologic: Venus, Maja, Olympia. În al doilea rând, se uită la privitor ca și cum propria ei satisfacție este satisfacția privitorului (de regulă bărbat). În al treilea rând, adesea își acoperă zona pubiană cu mâna. În două dintre picturile prezentate aici, scopul acoperirii organelor ei genitale este ambiguu (ILUSTRAȚIILE I-1 și I-2). Este pudică sau se masturbează? În cazul picturilor lui Klimt, nu există niciodată vreo îndoială (FIGURA 1-7 și ILUSTRAȚIA I-5).

În plus, Klimt a simțit că mulți bărbați din generația sa resimțeau teamă față de sex. El a recunoscut că în descătușarea senzualității feminine se afla o anxietate legată de moarte. În pictura sa *Iudita* (ILUSTRAȚIA I-6), un exemplar major al artei sale erotice, Klimt introduce tema agresiunii și castrării, în acest caz deghizată ca decapitare. Iudita, imediat după seducerea și omorârea lui Holofern, este cuprinsă de un extaz al propriei voluptăți. Klimt o înfățișează ca pe o tânără femeie fardată extravagant, al cărei corp pe jumătate dezbrăcat este lucrat cu o mare sofisticare. Stă cu fața spre observator și îi aruncă o privire încărcată de senzualitate prin ochii întredeschiși. Cu un aer absent, mângâie capul unui bărbat aflat în partea de jos a picturii.

Cu toate că știm din titlul picturii că această femeie este eroina evreică Iudita și, prin urmare, că acel cap este al dușmanului poporului ei, Holofern, frumusețea ei periculoasă este în mod evident a unei femei contemporane. Bijuteriile ei sunt antice din punctul de vedere al stilului, dar în mod clar de producție modernă, în vreme ce veșmântul ei ne amintește de stofele fine marca Wiener Werkstätte. Klimt o portretizează pe Iudita ca pe una dintre femeile elegante din clasa superioară vieneză contemporană pe care le picta și cu care avea legături amoroase. De fapt, ea arată ca Adele Bloch-Bauer.

Scanned with OKEN Scanner

FIGURA 1-6. Gustav Klimt (1862-1918)

Bridgeman Images

FIGURA 1-7. Gustav Klimt, *Femeie așezată într-un fotoliu* (c. 1913). Creion și cretă albă pe hârtie

Colecție privată. Prin bunăvoința Neue Gallery New York

Scanned with OKEN Scanner

Iudita este o adevărată femeie fatală. Ea provoacă deopotrivă dorință trupească și teamă. Cu toate acestea, uciderea lui Holofern este prezentată într-o manieră sublimă: nu există nicio urmă de sânge sau de violență în pictură. Deși Iudita este o criminală, crima ei e doar simbolică.

SALONUL FAMILIEI ZUCKERKANDL

Klimt, un creștin, avea o relație foarte strânsă cu comunitatea evreiască din Viena. Majoritatea sponsorii săi erau evrei, iar doi dintre susținătorii și prietenii săi evrei, Emil și Berta Zuckerkandl (FIGURILE 1-8 și 1-9), i-au făcut cunoscute pictorului unele dintre ideile lui Rokitansky. Berta ținea cel mai mare salon din Viena, care atrăgea artiști, oameni de afaceri, scriitori și medici, inclusiv pe soțul ei. După cum îi plăcea să spună, „Pe divanul meu Austria prinde viață". Chiar și Klimt a ajuns la ideea de a aduce în lucrările lui arta și știința laolaltă vizitând familia Zuckerkandl.

Berta Zuckerkandl era o jurnalistă care scria despre artă. În această calitate, a devenit o apărătoare înfocată a lui Klimt. Când facultățile Universității din Viena au refuzat să-i expună picturile murale care înfățișau Filosofia, Medicina și Jurisprudența, considerându-le „pornografie", Berta a scris câteva articole luându-i apărarea. În vreme ce Facultatea de Drept și cea de Medicină considerau picturile murale ale lui Klimt urâte, Berta arăta că funcția artei moderne este să transmită adevărul și că unele aspecte ale adevărului sunt, de fapt, urâte.

Datorită lui Emil Zuckerkandl, Klimt a devenit interesat de biologie. A început să-i citească pe Darwin și Rokitansky.

Scanned with OKEN Scanner

FIGURA 1-8. Emil Zuckerkandl (1849-1910)

Getty Images

FIGURA 1-9. Berta Zuckerkandl (1864-1945)

alamy.com

Scanned with OKEN Scanner

Emil i-a arătat lame de microscop cu spermă și ovule și l-a invitat la conferințele lui. Klimt nu doar că a participat el însuși, dar i-a încurajat și pe alți artiști să asiste la seminarele lui Zuckerkandl.

Drept urmare, Klimt a început să încorporeze simboluri biologice în arta sa: dreptunghiuri care simbolizau sperma și ovale simbolizând ovulele. Le observăm în *Danae*, portretul unei prințese grecești care a fost închisă într-un turn de tatăl ei și fecundată de Zeus, când a luat forma unei ploi de aur (ILUSTRAȚIA I-7). Dacă privim pictura mai de aproape, putem să observăm dreptunghiuri printre picăturile de ploaie aurii. De cealaltă partea a lui Danae, observăm forme ovale. Sunt embrioni, ovule fertilizate. Prin puterea ei generatoare, Danae a lui Klimt transformă sperma în prima etapă a vieții. Aceste simboluri biologice, pe care Klimt le-a folosit aici pentru prima oară, vor reapărea și în picturile sale ulterioare.

Apogeul acestui simbolism este *Sărutul* (ILUSTRAȚIA I-8), probabil cea mai cunoscută dintre picturile lui Klimt. Aici, el intensifică senzualitatea picturii sporind utilizarea simbolurilor în detrimentul ornamentației realiste. Astfel, în veșmintele amanților, dar și în baza florală, simbolurile servesc drept ornament. Dreptunghiul pe care Klimt l-a folosit în pictura sa, *Danae*, ca simbol falic este răspândit în *Sărutul* pe pelerina bărbatului, în vreme ce veșmântul femeii este însuflețit cu simboluri ovoidale și florale. Cele două câmpuri distincte de simboluri sexuale sunt aduse într-o uniune a elementelor opuse pe pânza strălucitoare de aur care constituie fundalul comun. Și în această pictură, indirect, Klimt a evocat aceleași sentimente erotice puternice și armonioase.

Scanned with OKEN Scanner

CUM AU FOST ADUSE LAOLALTĂ PSIHOLOGIA ȘI ARTA

A doua etapă a modernismului vienez, caracterizat prin aducerea laolaltă a științei și artei, a fost rezultatul interacțiunii dintre istoricul de artă extraordinar de talentat Alois Riegl (FIGURA 1-10), care era creștin, și doi dintre studenții săi, Ernst Kris (FIGURA 1-11) și Ernst Gombrich (FIGURA 1-12), ambii de origine evreiască.

Riegl a fost primul istoric al artei care a aplicat în mod sistematic gândirea științifică la critica de artă. El și colegii săi de la Școala de Istorie a Artei din Viena au cunoscut faima internațională la sfârșitul secolului al XIX-lea datorită eforturilor lor de a transforma istoria artei într-o disciplină științifică, punând la temelia ei psihologia și sociologia.

Riegl a descoperit un nou aspect psihologic al artei, și anume că arta este incompletă fără implicarea perceptuală și

FIGURA 1-10. Alois Riegl (1858-1905)

Domeniu public, Wikipedia

Scanned with OKEN Scanner

CUM AU FOST ADUSE LAOLALTĂ PSIHOLOGIA ȘI ARTA

A doua etapă a modernismului vienez, caracterizat prin aducerea laolaltă a științei și artei, a fost rezultatul interacțiunii dintre istoricul de artă extraordinar de talentat Alois Riegl (FIGURA 1-10), care era creștin, și doi dintre studenții săi, Ernst Kris (FIGURA 1-11) și Ernst Gombrich (FIGURA 1-12), ambii de origine evreiască.

Riegl a fost primul istoric al artei care a aplicat în mod sistematic gândirea științifică la critica de artă. El și colegii săi de la Școala de Istorie a Artei din Viena au cunoscut faima internațională la sfârșitul secolului al XIX-lea datorită eforturilor lor de a transforma istoria artei într-o disciplină științifică, punând la temelia ei psihologia și sociologia.

Riegl a descoperit un nou aspect psihologic al artei, și anume că arta este incompletă fără implicarea perceptuală și

FIGURA 1-10. Alois Riegl (1858-1905)

Domeniu public, Wikipedia

Scanned with OKEN Scanner

FIGURA 1-11. Ernst Kris (1900-1957)

Domeniu public, Wikipedia

FIGURA 1-12. Ernst Gombrich (1909-2001)

Domeniu public, Wikipedia

Scanned with OKEN Scanner

emoțională a privitorului. Privitorul nu doar colaborează cu artistul, transformând o imagine bidimensională de pe pânză într-o reprezentare tridimensională a lumii vizuale, ci și interpretează ceea ce vede pe pânză în termeni personali, adăugând astfel semnificație tabloului. Riegl a denumit acest fenomen „implicarea privitorului" (Gombrich a dezvoltat ulterior conceptul, pe care l-a denumit „contribuția privitorului".) Bazându-se pe ideile preluate de la Riegl și de la școlile contemporane de psihologie și psihanaliză, Kris și Gombrich au conceput o nouă abordare a misterelor percepției vizuale și au încorporat-o în critica de artă.

Kris a studiat ambiguitatea percepției vizuale, iar aceste studii l-au determinat să dezvolte ideea lui Riegl că privitorul completează opera de artă. El susține că orice imagine puternică este în mod inerent ambiguă deoarece se naște din experiențe și conflicte din viața artistului. Privitorul reacționează la această ambiguitate prin prisma propriilor experiențe și conflicte. Dimensiunea contribuției privitorului depinde de gradul de ambiguitate al imaginii.

Ideea de ambiguitate, așa cum a folosit-o Kris, a fost propusă de criticul literar William Empson, care susținea că ambiguitatea este prezentă ori de câte ori „putem adopta perspective alternative [asupra unei lucrări artistice] dintre care niciuna să nu fie complet greșită". Empson sugera că ambiguitatea îi permite privitorului să interpreteze opțiunea estetică – sau conflictul – care există în mintea artistului, în vreme ce Kris susținea că ambiguitatea îi permite artistului să transmită către creierul privitorului modul în care înțelege el conflictul și complexitatea.

Gombrich a extins ideile lui Kris despre ambiguitatea percepției vizuale ca atare. Acest fapt l-a făcut să-și dea seama că creierul nu este pur și simplu un aparat de fotografiat, ci

Scanned with OKEN Scanner

o mașinărie a creativității. Creierul preia o informație incompletă din lumea exterioară și o completează. Pentru a face acest lucru, creierul a evoluat. Multe lucruri pe care astăzi le considerăm de la sine înțelese au ajuns în creierul nostru în urma evoluției. De exemplu, creierul presupune că soarele este întotdeauna deasupra noastră, indiferent de locul unde ne aflăm. Prin urmare, ne așteptăm ca lumina să vină de sus. Dacă nu vine – așa cum se întâmplă în cazul unei iluzii vizuale –, creierul nostru ar putea fi păcălit. Gombrich a fost fascinat de modul în care creierul reacționează la asemenea iluzii.

Percepția încorporează de asemenea și cunoștințele bazate pe învățare, pe testarea ipotezelor și pe scopuri – iar acestea nu fac neapărat parte din programul de dezvoltare a creierului nostru. Deoarece o mare parte dintre informațiile senzoriale pe care le primim prin intermediul ochilor pot fi interpretate într-o diversitate de moduri, trebuie să folosim deducția pentru a soluționa această ambiguitate. Trebuie să estimăm, bazându-ne pe experiență, ce reprezintă imaginea din fața noastră.

Hermann von Helmholtz, unul dintre cei mai importanți fizicieni din secolul al XIX-lea, a fost primul care a descoperit această procesare de sus în jos din percepția vizuală. El și-a dat seama că imaginile pe care ochii noștri le transmit creierului conțin informații incomplete, de o calitate slabă. Pentru a reconstrui lumea tridimensională și dinamică din aceste imagini bidimensionale și statice, creierul are nevoie de informații suplimentare. Astfel, von Helmholtz a ajuns la concluzia că percepția este în egală măsură și un proces cerebral de estimare și testare, bazat pe experiențe anterioare. O asemenea estimare prin învățare ne permite să deducem ce reprezintă o imagine.

Dat fiind că în mod normal nu suntem conștienți atunci când construim ipoteze vizuale și tragem concluzii din ele, Helmholtz a numit acest proces de sus în jos de testare a

Scanned with OKEN Scanner

ipotezelor *inferență inconștientă*. Importanța procesării de sus în jos în percepția vizuală a fost stabilită ulterior de Freud. El a descris persoane care puteau să identifice cu precizie trăsături ale unui obiect, cum ar fi margini și forme, dar nu puteau să le pună laolaltă pentru a recunoaște obiectul.

Descoperirea remarcabilă a lui Helmholtz nu se limitează la percepție: procesarea de sus în jos se aplică atât emoției, cât și empatiei. Renumitul psiholog cognitiv Chris Frith de la Wellcome Center for Neuroimaging, University College London, a rezumat intuiția lui Helmholtz în termenii următori: „Noi nu avem acces direct la lumea fizică. Poate că noi simțim ca și cum am avea acces direct, dar este doar o iluzie a creierului nostru".

Influența procesării de sus în jos asupra percepției l-a convins pe Gombrich că nu există „ochi inocent": întreaga percepție vizuală se bazează pe clasificarea conceptelor și interpretarea informațiilor vizuale. Nu putem percepe ceea ce nu putem clasifica, susținea el.

Riegl, Kris și Gombrich au înțeles că fiecare dintre noi ne raportăm la o operă de artă nu numai prin procesele vizuale încorporate, de jos în sus, ci și prin prisma amintirilor noastre. Ne aducem aminte de alte opere de artă pe care le-am văzut. Ne amintim de scene și oameni care au o semnificație pentru noi. Iar atunci când privim o operă de artă, o raportăm la acele amintiri. Într-un sens, pentru a vedea ce este de fapt pictat pe o pânză, trebuie să știm dinainte ce am putea vedea într-un tablou. În acest fel, modelarea realității fizice și psihice făcută de artist concordă cu operațiunile creatoare intrinsece ale creierului nostru din viața de zi cu zi.

Această perspectivă psihologică asupra percepției avea să ajute la stabilirea unei legături între percepția vizuală a artei și biologie.

Scanned with OKEN Scanner

CREIERUL CA MAȘINĂRIE A CREATIVITĂȚII

Pe măsură ce i se accentua fascinația pentru percepția vizuală, Gombrich a început să se intereseze de ideile lui Kriss despre ambiguitatea în artă și să studieze figurile ambigue și iluziile făcute celebre de psihologii gestaltiști. Iluziile simple permit câte două interpretări complet diferite ale unei singure imagini. Asemenea iluzii sunt exemple lipsite de complicații ale naturii ambiguității, despre care Kris susținea că ar fi cheia tuturor operelor de artă majore și a reacției privitorului la marea artă. Alte iluzii conțin imagini ambigue care pot ispiti creierul să facă erori de percepție. Psihologii gestaltiști au folosit astfel de erori pentru a explora aspectele cognitive ale percepției vizuale. În cadrul acestui proces, ei au dedus câteva principii ale organizării perceptuale a creierului înainte ca ele să fie descoperite de neurocercetători.

Asemenea figuri și iluzii ambigue l-au intrigat pe Gombrich deoarece el știa că, atunci când privește un portret sau o scenă, privitorul are multiple opțiuni. Adesea, într-o capodoperă sunt încorporate câteva ambiguități și fiecare îl poate pune pe privitor în fața unei serii de decizii diferite. Gombrich era interesat mai ales de figurile și iluziile ambigue care produc alternanța percepției între două interpretări rivale. O astfel de imagine este desenul unei rațe-iepure (FIGURA 1-13) creat în 1892 de psihologul american Joseph Jastrow și folosit de Gombrich în cartea sa *Art and Ilusion* (1960)*. Privitorul nu poate să vadă ambele animale în același timp. Dacă ne

---

* Ediție în limba română, *Artă și iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale*, traducere de D. Mazilu, Polirom, Iași, 2023.

Scanned with OKEN Scanner

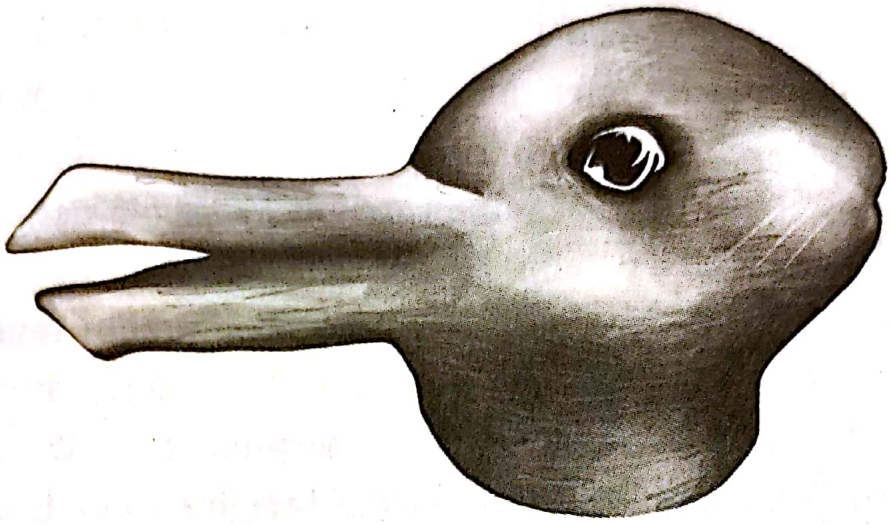


FIGURA 1-13. Rața-iepure

Art Resource, artes.com

concentrăm asupra celor două benzi orizontale din stânga, care arată ca niște urechi lungi, vedem imaginea iepurelui; dacă ne concentrăm asupra părții din dreapta, vedem rața și cele două benzi din stânga devin un cioc. Putem iniția alternanța între iepure și rață printr-o mișcare a ochilor, însă aceasta din urmă nu este esențială pentru a face trecerea de la o imagine la alta.

Ceea ce l-a impresionat pe Gombrich la acest desen a fost că informațiile vizuale de pe pagină nu se schimbă. Ceea ce se schimbă este interpretarea pe care o dăm informațiilor. Vedem imaginea ambiguă și deducem în mod inconștient, pe baza așteptărilor și experiențelor noastre anterioare, că imaginea reprezintă un iepure sau o rață. Acesta este procesul de sus în jos de testare a ipotezelor pe care l-a descris Helmholtz. Odată ce am formulat o ipoteză despre imagine, aceasta nu numai că explică datele vizuale, dar totodată exclude orice alternativă. Altfel spus, odată ce imaginea rației sau a iepurelui devine dominantă, nu mai rămâne nimic de explicat; imaginea nu mai este ambiguă. Ea reprezintă fie o rață, fie un iepure, dar niciodată ambele.

Scanned with OKEN Scanner

Acest principiu, şi-a dat seama Gombrich, stă la baza tuturor percepţiilor noastre referitoare la lume. Noi nu vedem imaginea şi apoi o interpretăm în mod conştient ca fiind o raţă sau un iepure, ci mai degrabă o interpretăm într-o manieră inconştientă în timp ce o privim. Astfel, interpretarea este inerentă percepţiei vizuale ca atare. Privind pur şi simplu imaginea, o recunoaştem ca fiind ori o raţă, ori un iepure. Putem să trecem în mod conştient de la o interpretare la alta, dar nu putem să vedem ambele animale din imagine în acelaşi timp.

Vaza lui Rubin (FIGURA 1-14), concepută de psihologul danez Edgar Rubin în 1920, reprezintă un alt exemplu de alternare a percepţiei între două interpretări rivale, bazându-se şi ea pe inferenţe inconştiente făcute de creier. Dar,

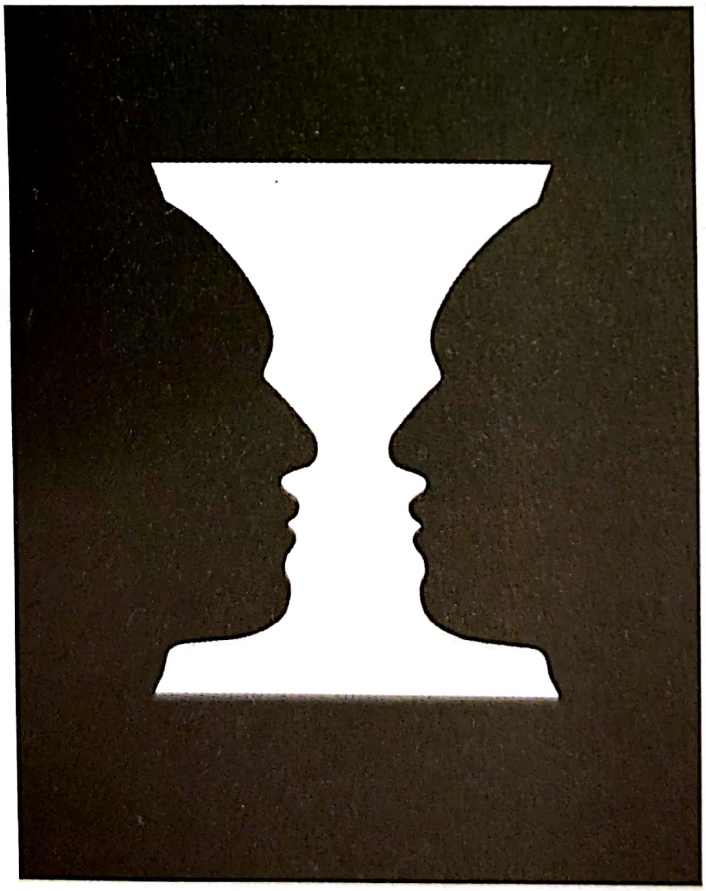


FIGURA 1-14. Vaza lui Rubin

Creative Commons

Scanned with OKEN Scanner

spre deosebire de iluzia iepure-rață, în cazul vazei lui Rubin creierul trebuie să construiască o imagine diferențiind un obiect (o figură) de fundal. Și, de asemenea, această vază presupune ca creierul să atribuie calitatea de a fi „dominant" liniei sau conturului care separă figura de fond. Astfel, când creierul nostru atribuie această calitate conturului vazei, vedem vaza, iar când o atribuie fețelor, vedem fețele. Motivul pentru care iluzia funcționează, potrivit lui Rubin, este că atât conturile vazei, cât și cele ale fețelor se suprapun, obligându-ne astfel să selectăm fie o imagine, fie pe cealaltă.

Pătratul lui Kanizsa (FIGURA 1-15) este încă un exemplu de sistem vizual care construiește o realitate inexistentă. În această iluzie, creată în 1950 de artistul și psihologul italian Gaetano Kanizsa, creierul construiește imaginea unui pătrat negru care stă pe patru cercuri albe. Pare perfect clară; și totuși nu există niciun pătrat negru acolo. Creierul este cel care îl creează! Ceea ce vedem de fapt sunt patru sectoare de cerc albe de 270°. Nu există niciun fel de linii.

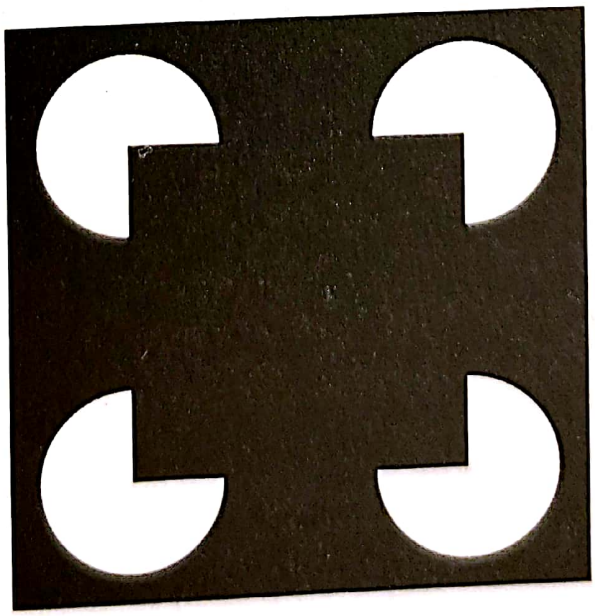


FIGURA 1-15. Pătratul lui Kanizsa

Chrix Wilcox, inspirat de triunghiul lui Kanizsa

Scanned with OKEN Scanner

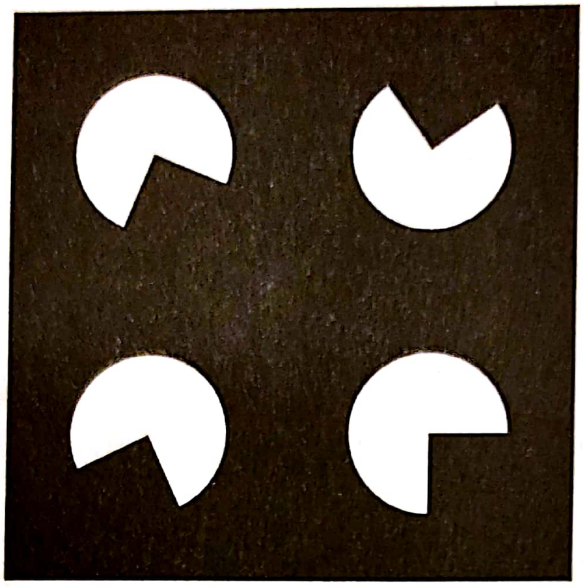


FIGURA 1-16. Cercurile pătratului lui Kanizsa rotite

Chris Wilcox

Dacă rotim cercurile, iluzia pătratului dispare complet (FIGURA 1-16). Este unul dintre numeroasele exemple pe care Gombrich le-a folosit pentru a demonstra cât din informațiile pe care le considerăm reale sunt pură fantezie.

Semir Zeki, profesor de neuroestetică la University College London, a susținut că pătratul Kanizsa este un exemplu de situație în care creierul încearcă să completeze, și prin aceasta să înțeleagă, o imagine incompletă sau ambiguă. Experimentele de imagistică cerebrală ale lui Zeki sugerează că, atunci când privim niște linii imaginare, sugerate, câteva regiuni ale creierului nostru devin active, inclusiv o arie corticală care este determinantă pentru recunoașterea obiectelor. După câte s-ar putea presupune, creierul nostru completează liniile pentru că natura ne pune frecvent în fața unor contururi ascunse ce trebuie completate pentru a percepe corect o imagine – tipul de situație care s-ar putea întâmpla când vedem pe cineva venind de după colț. După cum ne reamintește Richard Gregory, „creierul nostru creează mare parte din ceea ce vedem adăugând ceea ce «trebuie» să fie acolo. Ne dăm

seama că creierul face presupuneri doar atunci când presupune în mod eronat" (Gregory, 2009, 212).

Studiile lui Kris și Gombrich despre ambiguitate și contribuția privitorului i-au condus pe aceștia la concluzia că creierul este creativ – generează reprezentări interne pentru ceea ce vedem în lumea înconjurătoare, fie ca artiști, fie ca privitori. Mai mult decât atât, ei susțineau că suntem cu toții dotați pentru a fi „psihologi", deoarece creierul nostru generează și reprezentări interne ale minții altor persoane – ale percepțiilor, motivelor, pulsiunilor și emoțiilor lor. Aceste idei au contribuit într-o mare măsură la apariția unei psihologii cognitive moderne a artei.

Dar Kris și Gombrich și-au dat seama că ideile lor erau rezultatul unor intuiții și inferențe sofisticate; acestea nu puteau fi examinate în mod direct și, prin urmare, nu puteau fi analizate în mod obiectiv. Pentru a examina în mod nemijlocit reprezentările interne – pentru a „ne uita" în creier –, psihologia cognitivă trebuia să-și unească forțele cu biologia creierului.

CONTRIBUȚIA PRIVITORULUI: BIOLOGIE ȘI PSIHOLOGIE

Cea de-a treia și ultima etapă a modernismului vienez – descoperirea mecanismelor creierului care se află la baza contribuției privitorului – a fost și ea rezultatul interacțiunii dintre evrei și creștini – mai precis, al influenței lui Riegl asupra lui Kris și Gombrich. Dacă nu ar fi existat Riegl, Kris și Gombrich nu și-ar fi îndreptat niciodată atenția asupra contribuției privitorului.

Când privim un portret, creierul nostru analizează contururi faciale, conturează o reprezentare a feței, analizează mișcarea

Scanned with OKEN Scanner

corpului, formează o reprezentare a corpului, empatizează și elaborează o teorie despre mintea persoanei. Toate acestea sunt elemente componente ale contribuției privitorului, iar biologia modernă ne dă posibilitatea să le explorăm.

Teoria minții pleacă de la ideea că altcineva are o minte proprie, cu sentimente, aspirații și idei separate (Saxe și Kanwisher, 2003; Goldman, 2012). De exemplu, când privești o pictură reprezentând o persoană care vine spre tine, simți probabil impulsul de a te deplasa către ea. Când privești portretul unei persoane cu adevărat interesante, simți empatie pentru ea; îi înțelegi aspirațiile și țelurile. Încerci să înțelegi ce se întâmplă în mintea acelei persoane. Totodată, teoria minții ne permite să anticipăm ce vor face alte persoane. Este o abilitate importantă, iar creierul nostru are o regiune specială pentru așa ceva.

Reprezentarea pe care creierul o face fețelor umane este esențială pentru contribuția privitorului. Noi am aflat foarte multe lucruri despre psihologia recunoașterii faciale și procesele biologice aflate la baza ei. Voi analiza mai întâi aspectele psihologice ale recunoașterii faciale și apoi biologia.

Creierul nostru este înzestrat pentru a gestiona fețele umane. În plus, percepția facială a evoluat, ajungând să ocupe în creier mai mult spațiu decât orice altă reprezentare figurativă. Așa cum arăta Darwin, fața și emoția pe care aceasta o transmite sunt esențiale pentru toate interacțiunile umane. Ne hotărâm să avem încredere în oameni sau să ne temem de ei, în parte pornind de la expresiile faciale pe care ni le arată alții atunci când interacționăm cu ei. Suntem atrași de oameni de același sex și de sex opus datorită înfățișării lor fizice și expresiilor lor faciale.

Chiar dacă recunoașterea facială este o sarcină dificilă, noi suntem capabili să recunoaștem cu ușurință sute de fețe. Ne

Scanned with OKEN Scanner

descurcăm și mai bine când le vedem sub formă de caricaturi, deoarece creierul nostru reacționează puternic la exagerare. Astfel, după toate probabilitățile, recunoaștem o caricatură a *Monei Lisa* mai repede decât imaginea originală, deoarece caricatura îi exagerează trăsăturile.

Creierul tratează fețele într-un mod foarte diferit de cel în care tratează alte obiecte. De exemplu, dacă întoarcem o sticlă cu apă cu susul în jos, o vom putea recunoaște în continuare drept sticlă cu apă. Dar e posibil să nu recunoaștem o față atunci când este întoarsă cu susul în jos. Mai mult, dacă vedem două imagini răsturnate ale *Monei Lisa* (ILUSTRAȚIA I-9), s-ar putea să le recunoaștem pe amândouă drept *Mona Lisa*, dar să nu ne dăm seama că au expresii diferite. Cea dintâi este enigmatica *Mona Lisa*, cealaltă are un zâmbet afectat pe față, pe care nu-l vedem atunci când imaginea este răsturnată (ILUSTRAȚIA I-10). În cazul oricărui alt obiect în afară de față, am sesiza diferența.

Cum recunoaștem fețele? Pe scurt, creierul nostru are patru lobi: frontal, parietal, occipital și temporal. Lobul occipital este locul prin care informațiile vizuale intră mai întâi în creier; în lobul temporal apare reprezentarea facială. Informațiile vizuale intră în creier prin ochi. Pe fundul ochiului se află retina, un strat de celule nervoase fotosensibile ai căror axoni lungi formează nervul optic. Nervul optic se termină într-o regiune a creierului numită nucleu geniculat lateral, care proiectează apoi informațiile pe cortexul lateral. Informațiile sunt proiectate în câteva etape, V1, V2 și V3. În fiecare etapă, informațiile sunt tratate într-o manieră progresiv mai complexă.

Explicarea modului cum înțelegem vederea se datorează în mare parte unei alte interacțiuni dintre evrei și creștini. Stephen Kuffler, un om de știință de origine evreiască, a studiat la Școala de Medicină din Viena, dar a părăsit Viena în 1938.

Scanned with OKEN Scanner

S-a mutat mai întâi în Australia, apoi în Statele Unite, unde a obținut rezultate remarcabile în cercetarea fiziologiei sistemului vizual. Doi dintre studenții săi, David Hubel și Torsten Wiesel, amândoi non-evrei, au mers pe urmele sale.

Kuffler a început să înregistreze semnalele electrice produse de celulele retiniene. Așa a descoperit că atunci când proiecta o lumină difuză pe retină, celulele nu reacționau. Dar când proiecta mici fascicole de lumină, o parte dintre celule reacționau. Kuffler și-a dat seama că fiecare celulă reacționează doar la un anumit punct mic de pe retină cunoscut drept câmpul său receptor. Mai mult, fiecare celulă reacționează numai la contrastele de pe câmpul său receptor. Unele celule reacționează la o pată de lumină înconjurată de întuneric; Kuffler le-a numit celule „on"-centru. Alte celule reacționează la o pată întunecată înconjurată de lumină: pe acestea le-a numit celule „off"-centru.

Când Kuffler a proiectat o lumină în centrul unei celule on-centru, rata descărcărilor sale electrice a crescut. Când a proiectat o lumină la periferie, rata descărcărilor a scăzut. Când a proiectat o lumină difuză, celula nu a reacționat în niciun fel. Celulele off-centru reacționează invers, dar ambele tipuri de celule reacționează la contrast.

În plus, dacă două cercuri de lumină, ambele de aceeași intensitate, sunt proiectate pe retină, unul poate să pară mai luminos decât celălalt dacă contrastul este mai mare. Astfel, o mică parte din ceea ce vedem este contrastul dintre suprafețe, nu intensitatea absolută a luminii.

Când ajung la cortex, toate aceste informații despre forme circulare sunt transformate în linii. Astfel, celulele cortexului nu reacționează la mici pete de lumină, ci la stimuli liniari. Unele celule reacționează la stimuli verticali, unele la stimuli oblici și altele la stimuli orizontali. (Acestea din urmă sunt

Scanned with OKEN Scanner

celulele care reacţionează la pătratul lui Kanizsa, iluzia optică în care creierul creează un pătrat pentru că majoritatea obiectelor care arată ca el sunt de fapt pătrate.) În acest fel, creierul nostru începe să pună contururile laolaltă şi să recreeze feţe.

REPREZENTAREA FEŢELOR ÎN CREIER

Oamenii de ştiinţă au învăţat enorm de multe despre reprezentarea feţelor în creier de la persoanele care suferă de orbire facială sau prosopagnozie, o afecţiune descrisă pentru prima oară în 1947 de Joachim Bodamer (FIGURA 1-17). Afecţiunea este provocată de lezarea cortexului temporal inferior, fie dobândită, fie congenitală. Aproape 10% din populaţie suferă de o formă uşoară de orbire facială. Persoanele al căror cortex temporal inferior anterior este afectat pot să recunoască o faţă drept faţă, dar nu pot să spună a cui este. Cele al căror cortex temporal inferior posterior este afectat nu pot deloc să recunoască o faţă ca fiind faţă. În faimosul roman al lui Oliver Sacks *The Man Who Mistook His Wife for a Hat**, un bărbat suferind de orbire facială încearcă să-i ia capul soţiei şi să-l pună pe capul lui, deoarece crede că acel cap este o pălărie.

Charles Gross, Margaret Livingstone, Doris Tsao şi Winrich Freiwald au făcut progrese în analizarea feţelor. Ei şi-au îndreptat atenţia asupra unei anumite regiuni a creierului, cortexul temporal inferior al maimuţelor macac (FIGURA 1-18), folosind o combinaţie de imagistică cerebrală şi înregistrări electrice ale semnalelor provenite de la celule nervoase individuale. Au identificat astfel şase structuri mici în lobul temporal, pe

* *Omul care îşi confunda soţia cu o pălărie*, traducere de Dan Rădulescu, Humanitas, Bucureşti, 2021.

Scanned with OKEN Scanner

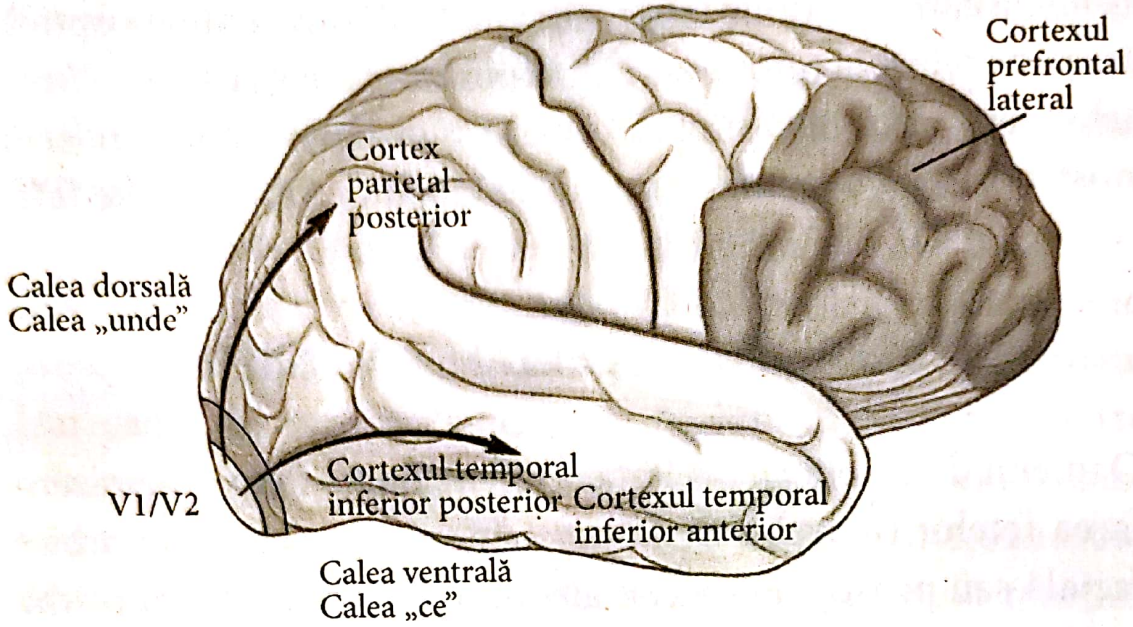


FIGURA 1-17. Prosopagnozia lui Bodamer – reprezentarea fețelor

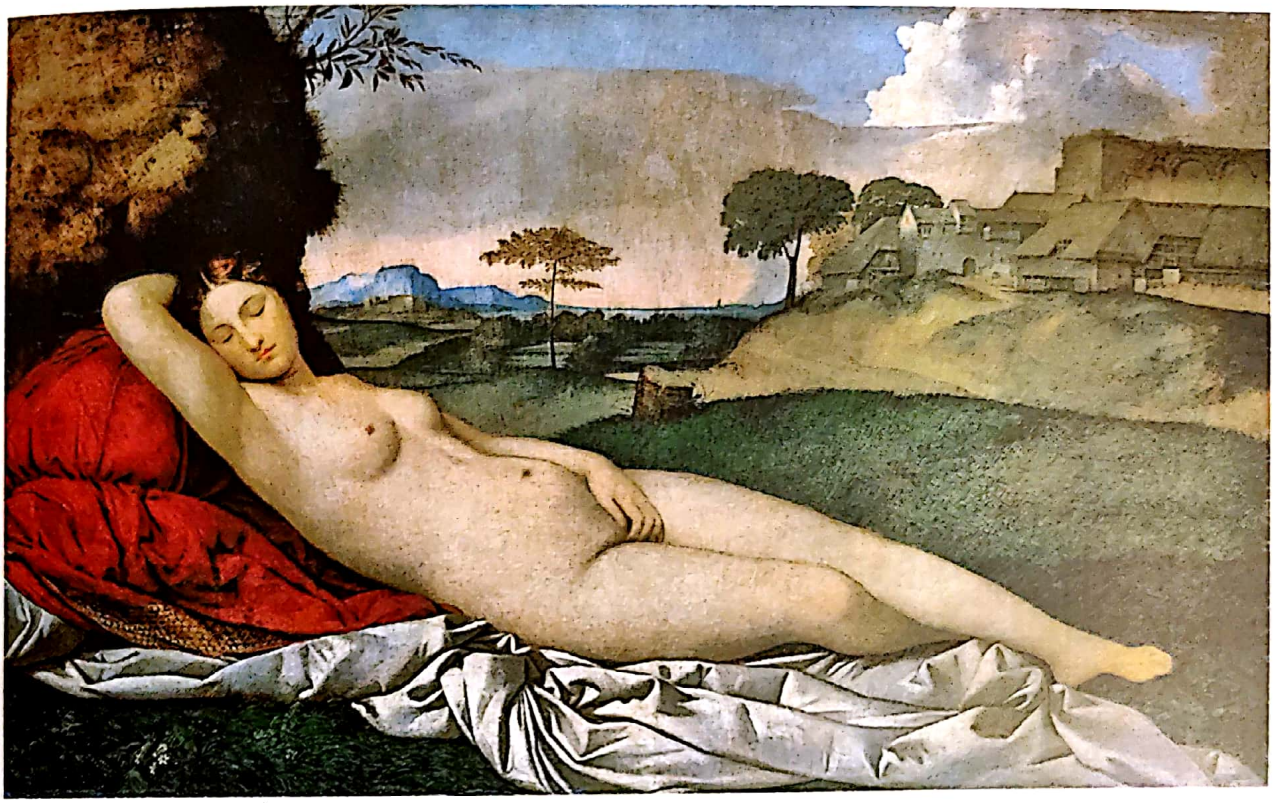
Reproducere după Eric R. Kandel, *Epoca inconștientului. Explorarea inconștientului în artă, minte și creier din Viena anului 1900 până în zilele noastre* (Polirom, Iași, 2023, p. 234, figura 17-1)

care le-au numit zone faciale, care reacționau atunci când animalelor li se arăta o față. Și au mai identificat un set de astfel de zone faciale, deși mai mici, în creierul uman. Când au înregistrat semnalele electrice provenite de la celulele din zonele faciale ale maimuțelor, au descoperit că zone diferite reacționau la aspecte diferite ale feței: vedere frontală, vedere laterală etc.

Studiile făcute de Tsao și de colegii săi au arătat că zonele faciale ale maimuțelor conțin o proporție ridicată de celule care reacționează doar la fețe. Aceste celule sunt sensibile la modificări ale poziției, dimensiunii și direcției privirii, precum și ale formei diferitelor părți ale feței. FIGURA 1-19 arată cum reacționează o celulă de pe zona facială a unei maimuțe la diferite imagini.

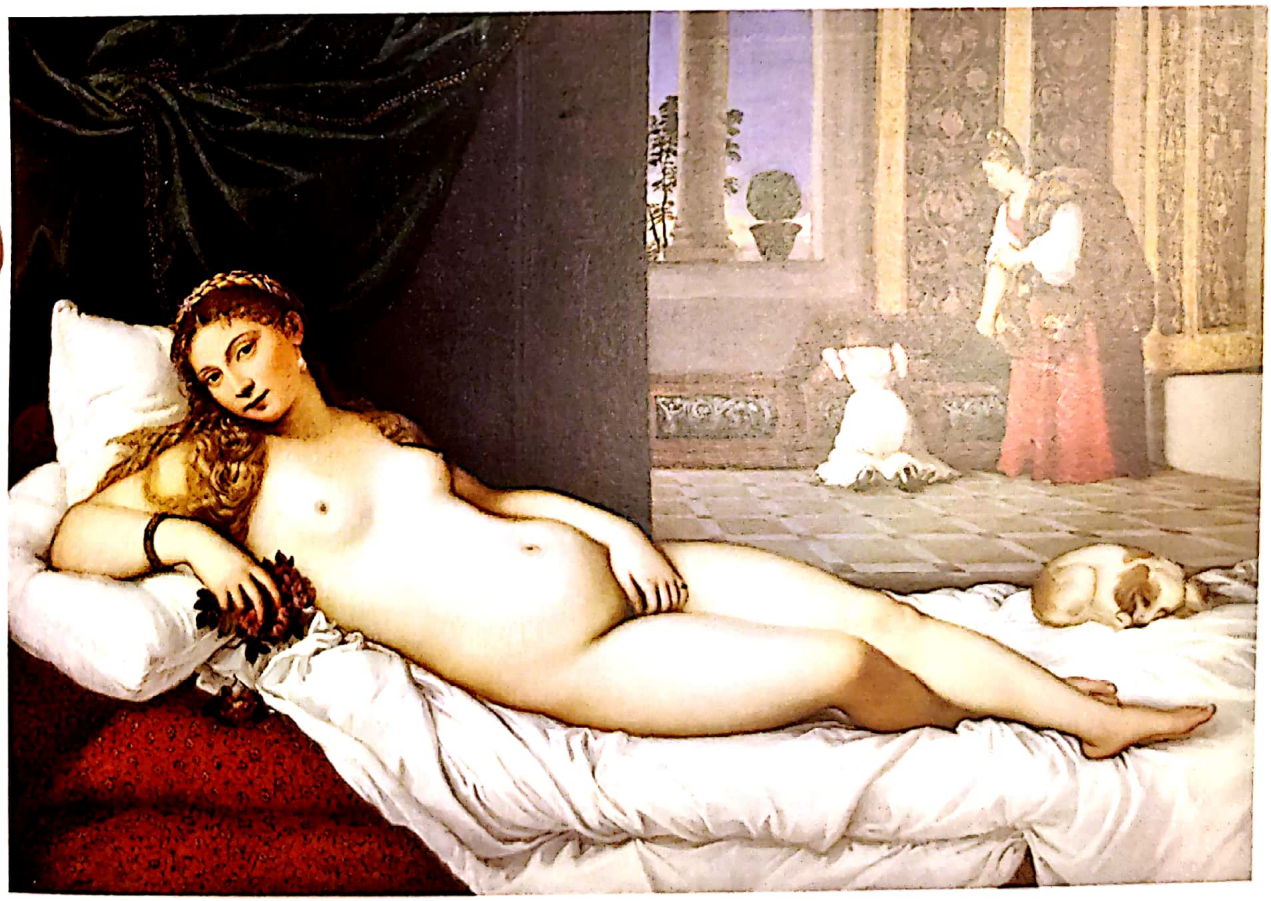
În mod deloc surprinzător, celula reacționează foarte bine când maimuței îi este arătată imaginea unei alte maimuțe (a).

Scanned with OKEN Scanner



I-1. Giorgione da Castelfranco, *Venus adormită* (1508-10). Ulei pe pânză

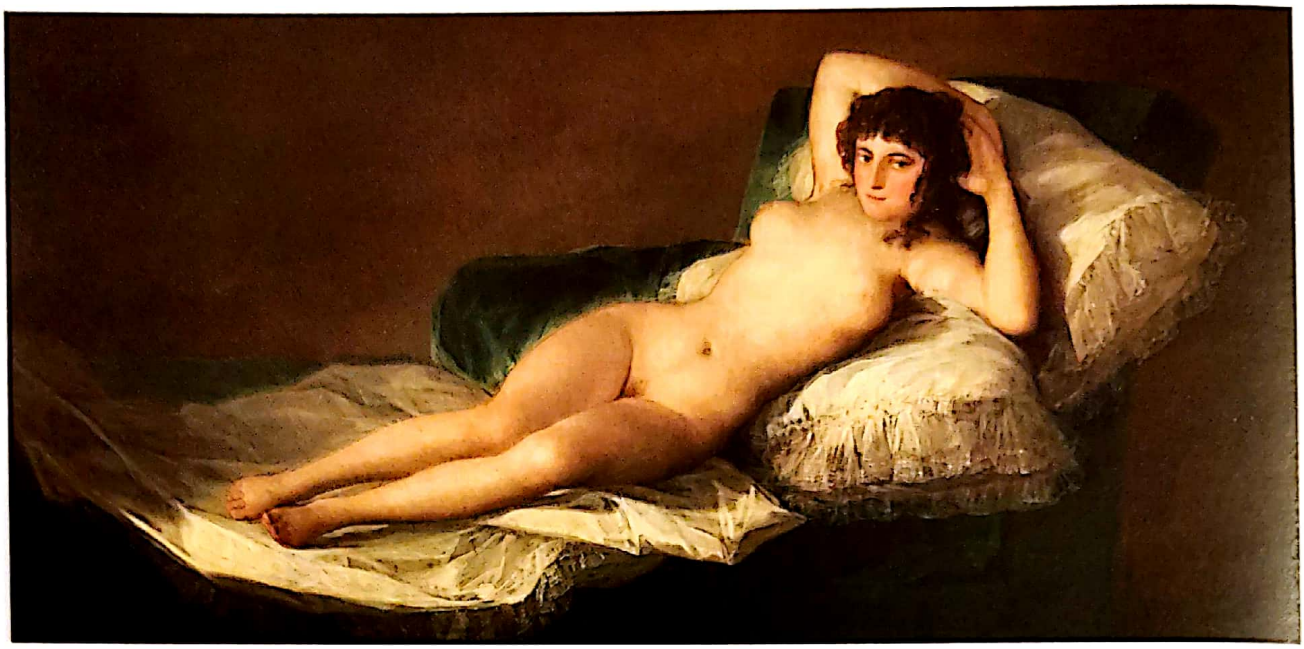
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Wikimedia Commons



I-2. Tiţian, *Venus din Urbino* (înainte de 1538). Ulei pe pânză

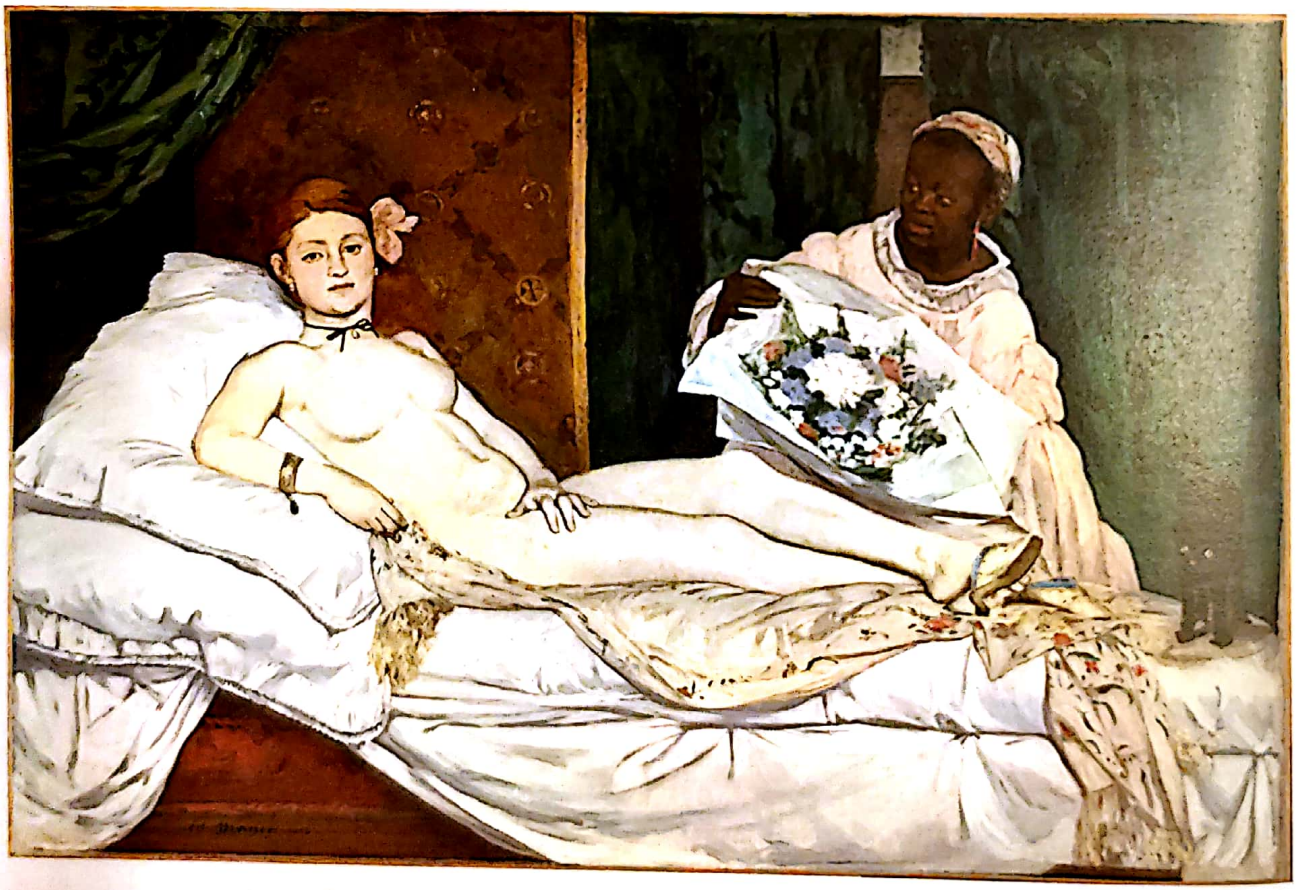
Galleria degli Uffizi, Florenţa. Art Resource, artres.com

Scanned with OKEN Scanner



I-3. Francisco José de Goya y Lucientes, *Maja nudă* (c. 1800). Ulei pe pânză

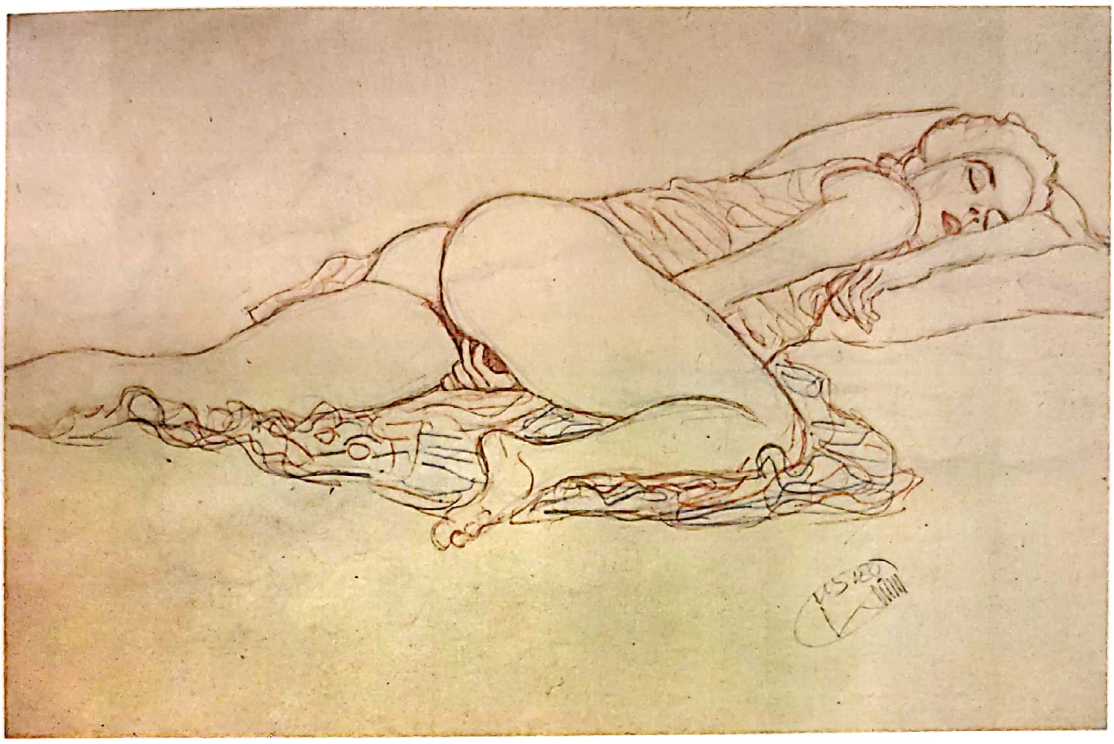
Museo del Prado, Madrid. Domeniu public, Wikimedia Commons



I-4. Édouard Manet, *Olympia* (1863). Ulei pe pânză

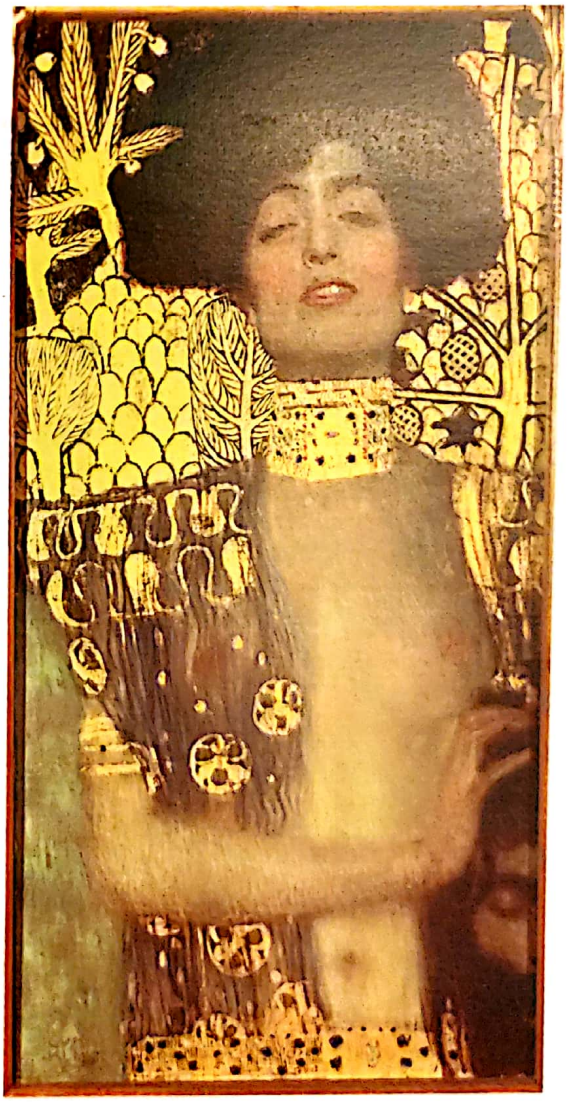
Musée d'Orsay, Paris. Art Resource, artres.com

Scanned with OKEN Scanner



I-5. Gustav Klimt, *Nud culcat cu fața spre dreapta* (1912-13).
Creion și creion roșu și albastru

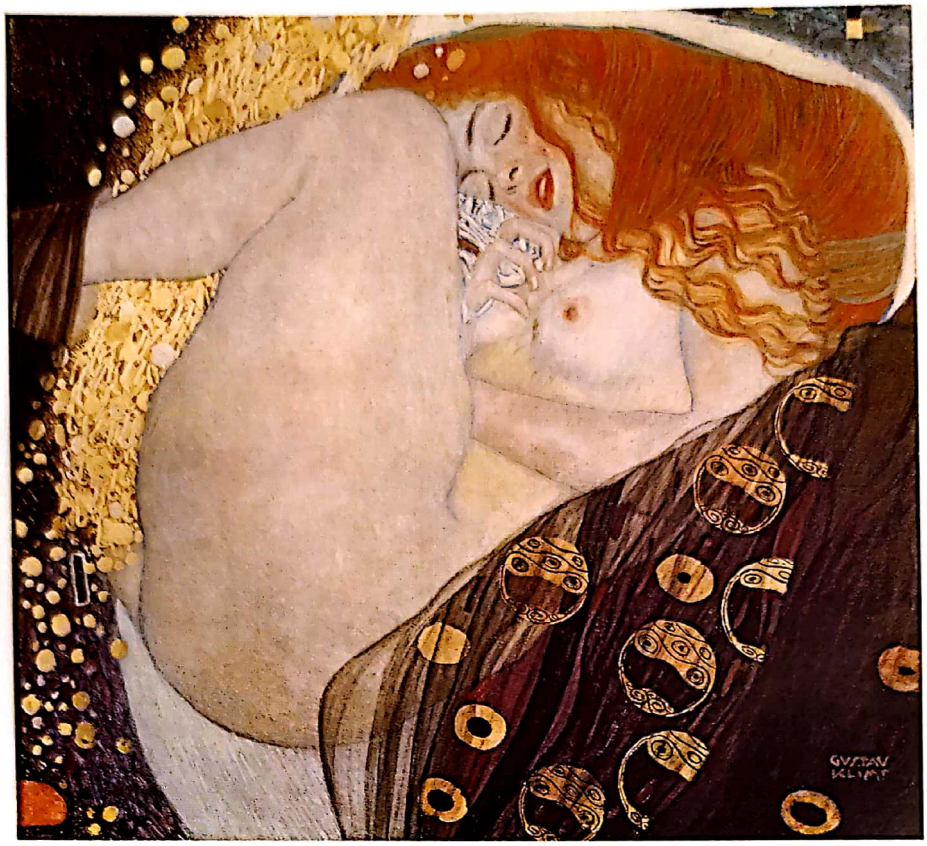
Colecție privată. Prin bunăvoința Neue Galerie New York



I-6. Gustav Klimt, *Iudita* (1901).
Ulei pe pânză

Belvedere Museum, Viena.
Art Resource, artres.com

Scanned with OKEN Scanner



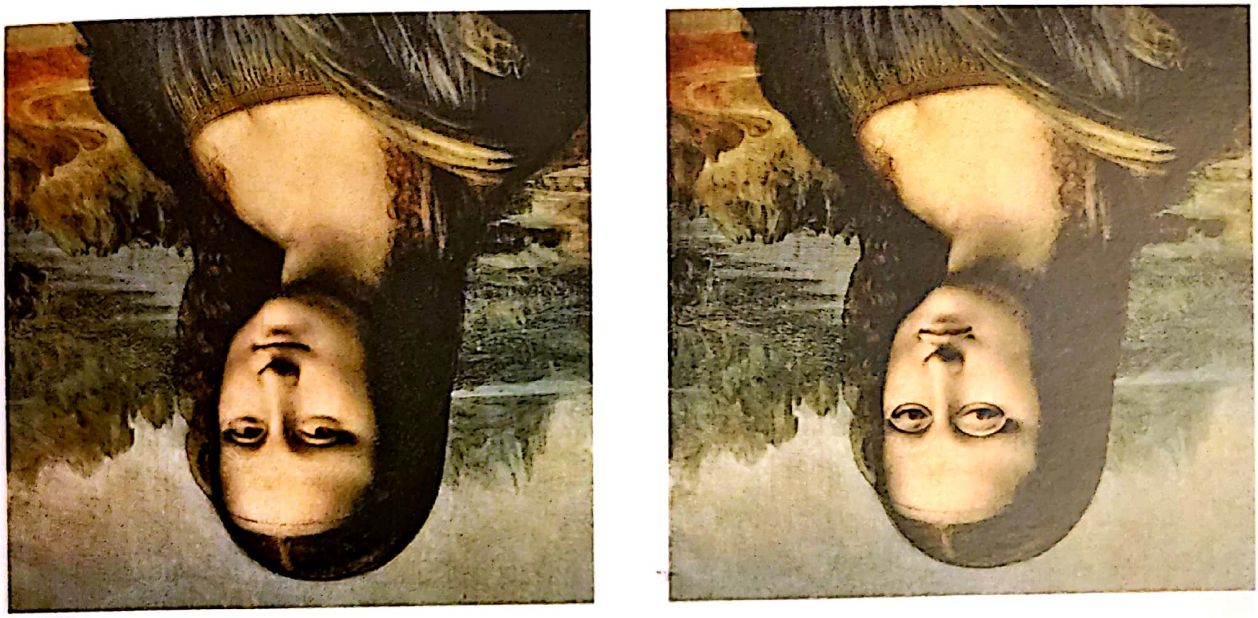
I-7. Gustav Klimt, *Danae* (1907-8). Ulei pe pânză

Leopold Museum, Viena, Bridgeman Images

I-8. Gustav Klimt, *Sărutul* (1907-8). Ulei pe pânză

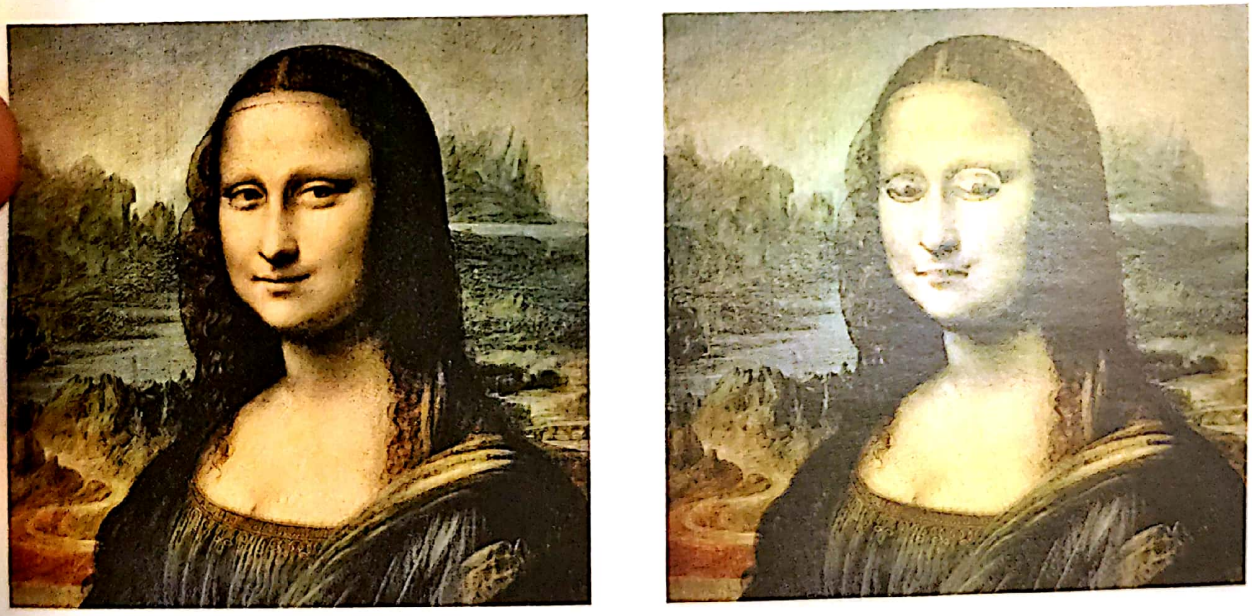
Belvedere Museum, Domeniu public, Wikipedia Commons

Scanned with OKEN Scanner



I-9. Imagini răsturnate ale *Monei Lisa* lui Leonardo da Vinci

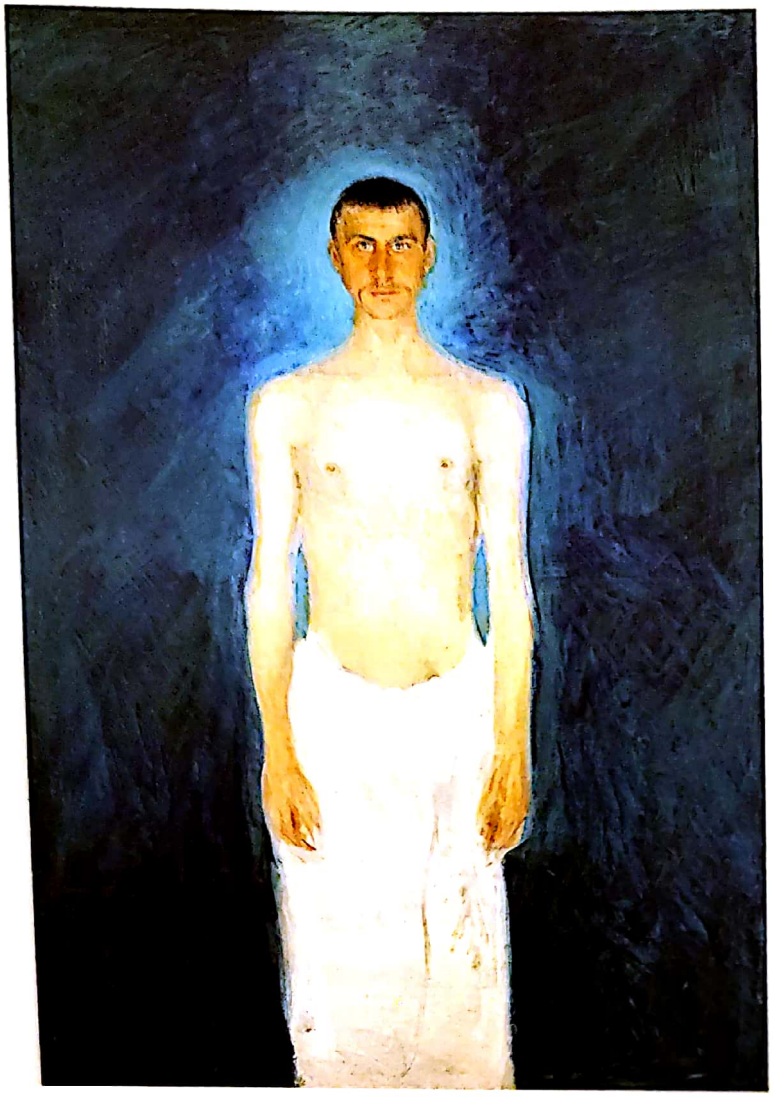
Reproduse din P. Thomas, „Margaret Thatcher: A New Illusion", *Perception* 9 (1980): 483, fig. 1



I.10. Imagini nerăsturnate ale *Monei Lisa* lui Leonardo da Vinci

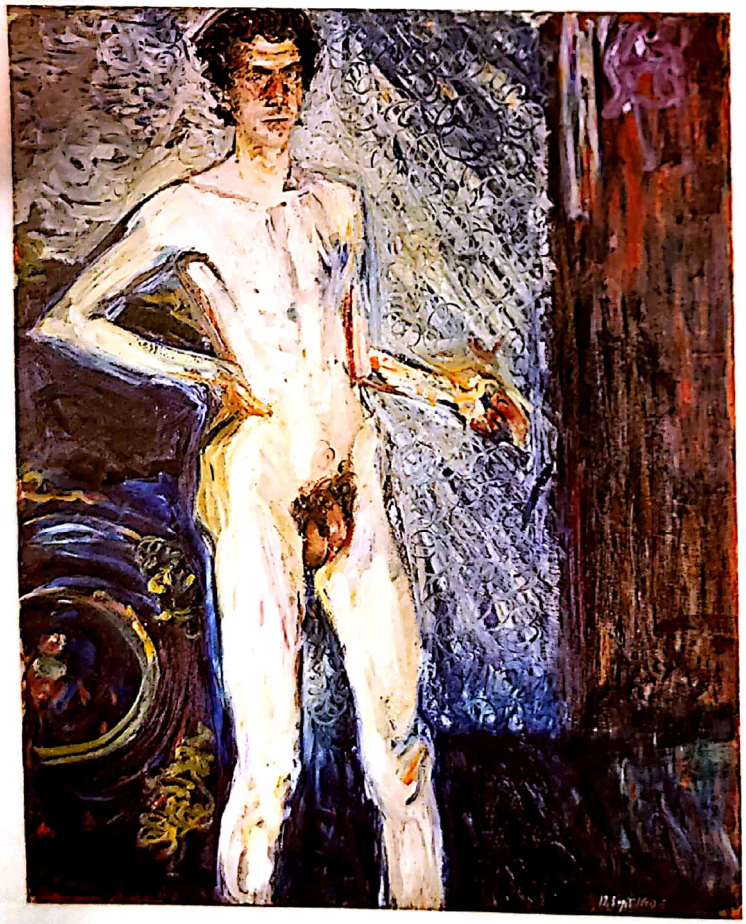
Reproduse din P. Thomas, „Margaret Thatcher: A New Illusion", *Perception* 9 (1980): 483, fig. 2

Scanned with OKEN Scanner



I-11. Richard Gerstl, *Autoportret (Seminud pe fundal albastru)* (1904-5). Ulei pe pânză

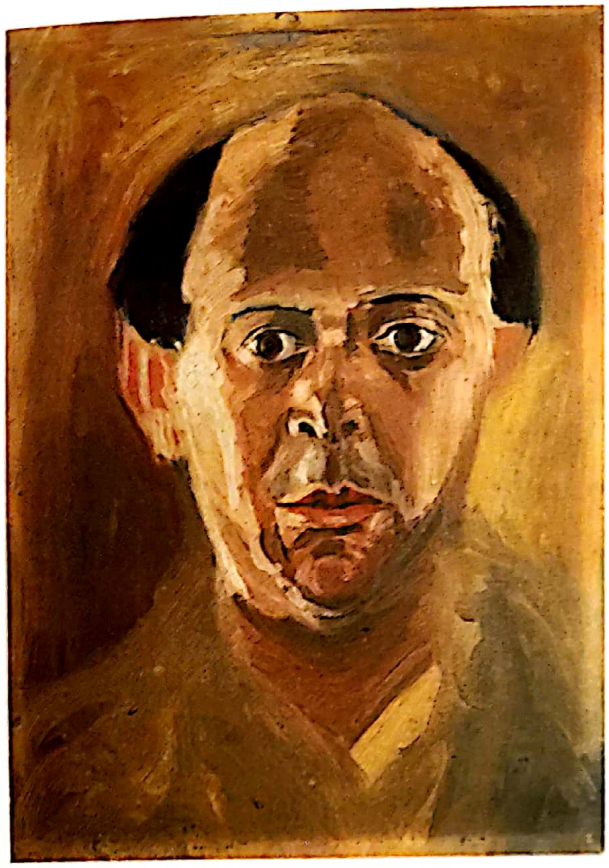
Leopold Museum, Viena. Art Resoursce, artres.com



I-12. Richard Gerstl, *Autoportret ca act* (c. 1908). Ulei pe pânză

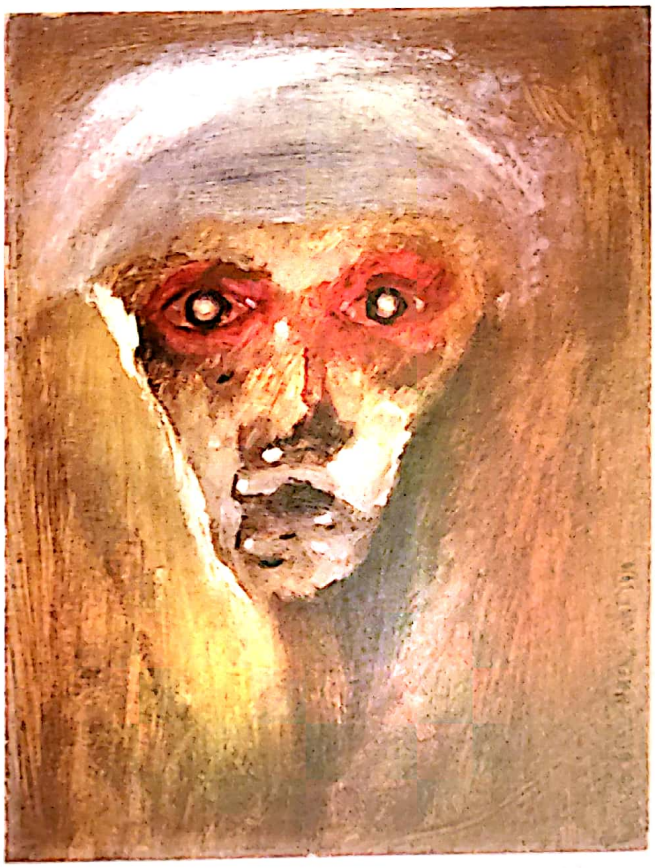
Leopold Museum, Viena. Domeniu public, Wikipedia Commons

Scanned with OKEN Scanner



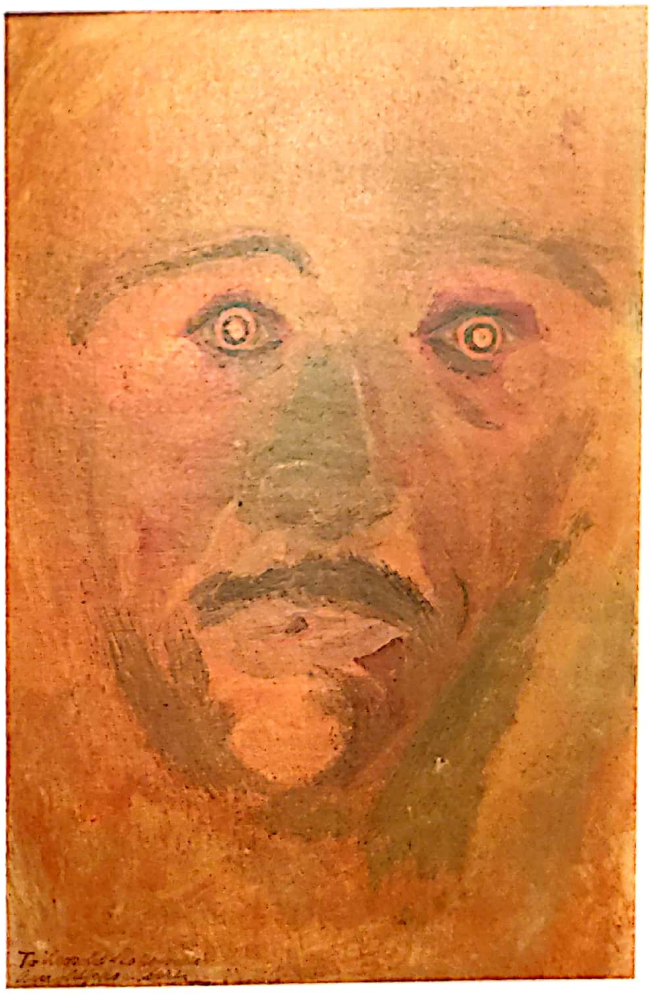
I-13. Arnold Schoenberg, *Autoportret* (c. 1910). Ulei pe carton

Familia Schoenberg



I-14. Arnold Schoenberg, *Vision rouge* (1910). Ulei pe carton

Familia Schoenberg



I-15. Arnold Schoenberg, *Autoportret* (1910). Ulei pe carton

Familia Schoenberg

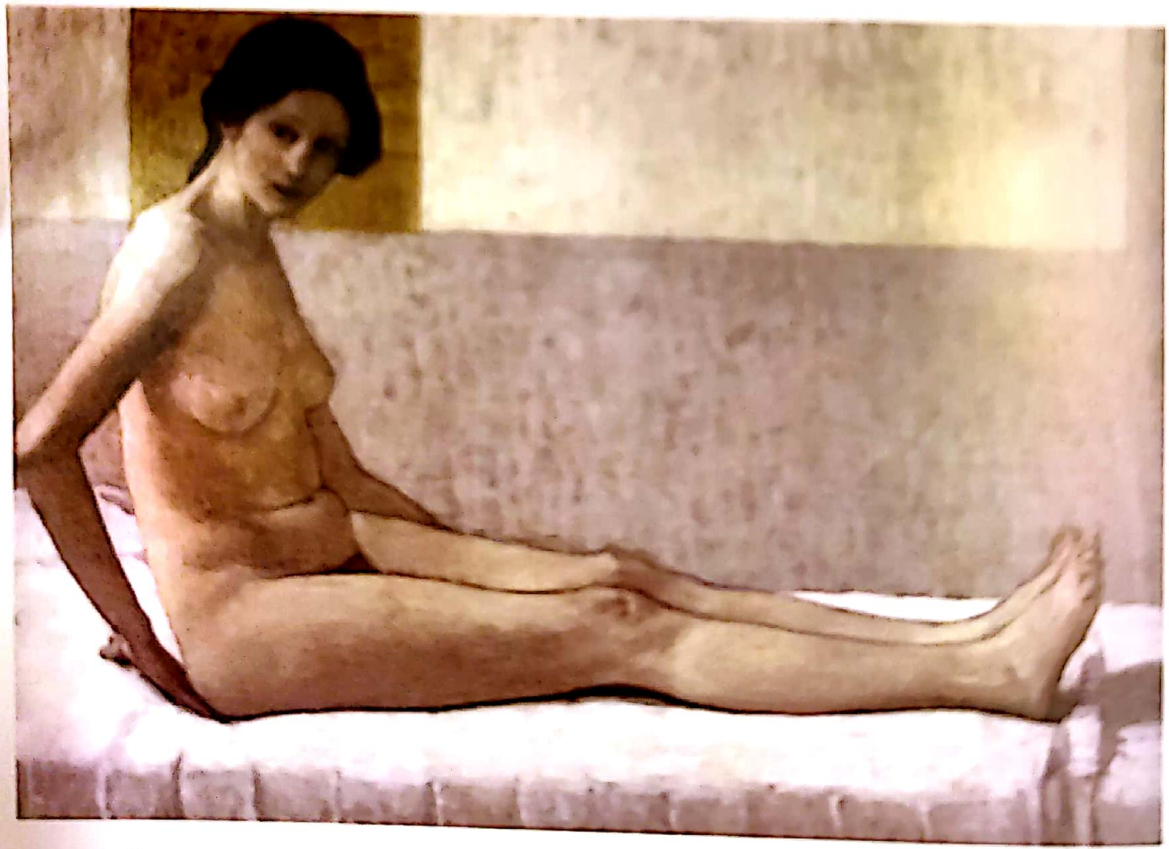
Scanned with OKEN Scanner

I-16. Arnold Schoenberg, *Vision* (1910). Ulei pe carton

Familia Schoenberg

I-17. Tina Blau. *În pădurea verde, primăvară în Prater* (1884). Ulei pe lemn

Wien Museum in Karlsplatz



I-18. Broncia Koller-Pinell, *Nud șezând* (1907). Ulei pe pânză

Colecția Eisenberger. Domeniu public, Wikimedia Commons

Scanned with OKEN Scanner

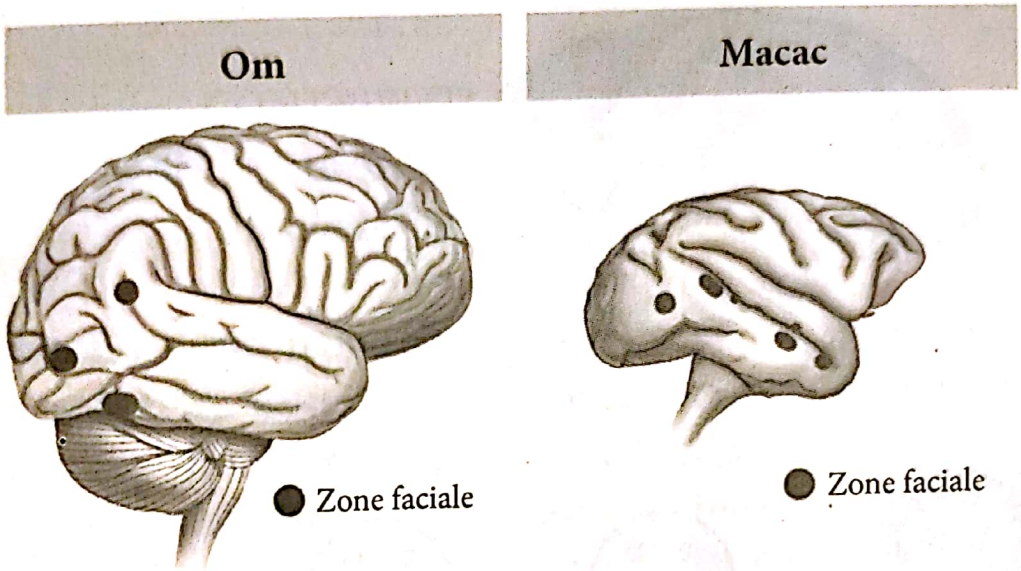


FIGURA 1-18. Zone faciale din creierul uman și din creierul unui macac

Reproducere după A. Freiwald și D. Tsao, „Functional Compartmentalization and Viewpoint Generalization within the Macaque Face-Processing System", *Science* 330 (2010): 846, figura 1

Celula reacționează și mai puternic la fețele caricaturale (b); maimuțele, asemenea oamenilor, reacționează mai puternic la caricaturi decât la obiecte reale deoarece trăsăturile dintr-o caricatură sunt exagerate. Dar o față trebuie să fie completă pentru a provoca o reacție. Astfel, când maimuței îi sunt arătați doi ochi într-un cerc (c), ea nu are nicio reacție. De asemenea, un cerc cu o gură și fără ochi nu provoacă vreo reacție (d). Tot astfel, doi ochi și o gură – un nas nu este necesar – în interiorul unui pătrat nu produc nicio reacție (e). La fel stau lucrurile dacă maimuțelor li se arată doar un cerc gol (f). Celula reacționează doar la doi ochi și o gură în interiorul unui cerc (g). Dacă cercurile și gura sunt doar conturate, nu mai există niciun un răspuns (h). În plus, dacă maimuței i se arată o față răsturnată, nu reacționează. Dar, dacă ochii și gura sunt deformate, celulele reacționează puternic.

Scanned with OKEN Scanner

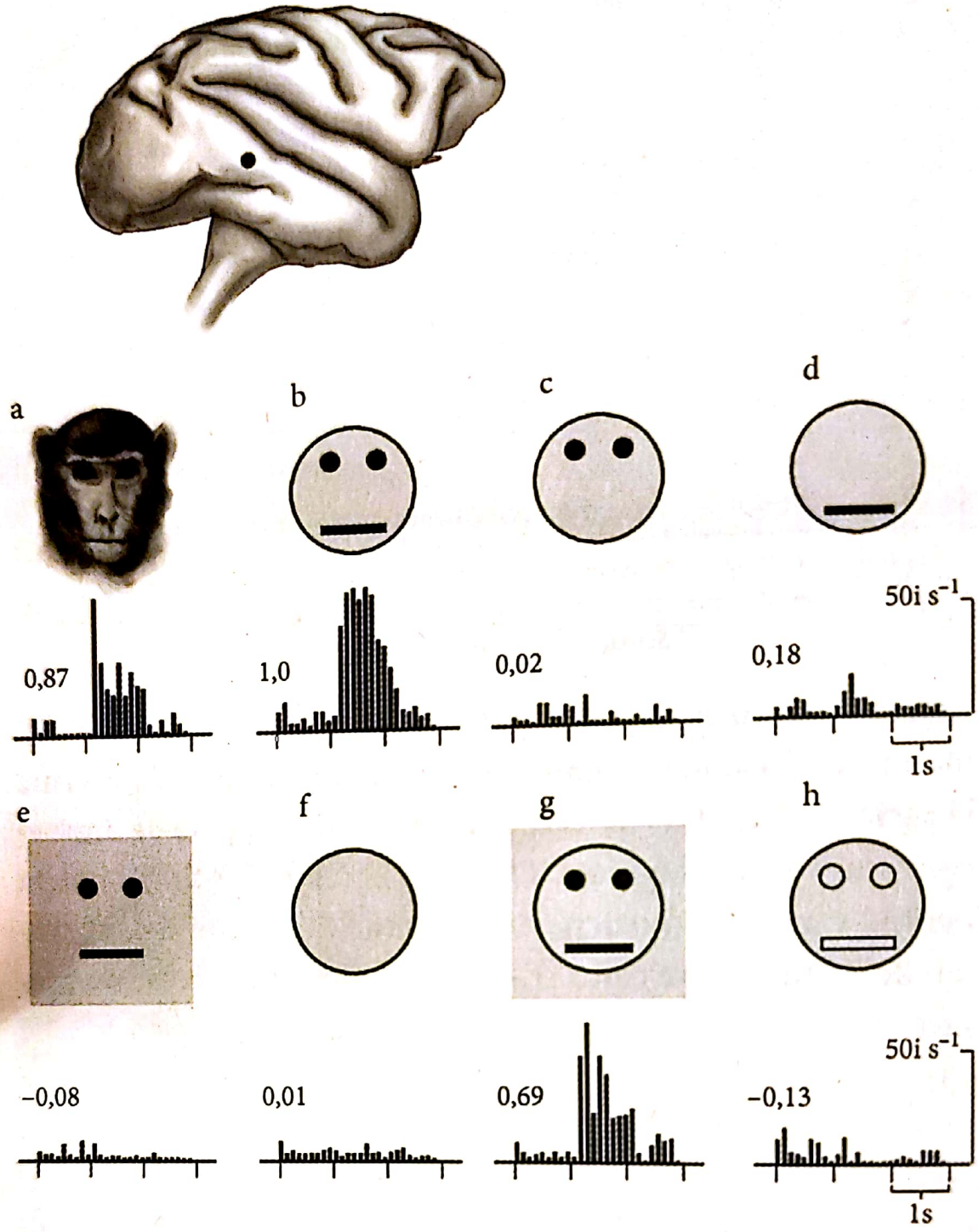


FIGURA 1-19. Folosirea unui stimul vizual pentru a excita o singură celulă din zona facială a unui macac

Reproducere după E. Kobatake și K. Tanaka, „Neuronal Selectivities to Complex Object Features in the Ventral Visual Pathway of the Macaque Cerebral Cortex", *Journal of Neurophysiology* 71, no. 3 (1994): 859, figura 4

Scanned with OKEN Scanner

CONTRIBUȚIA PRIVITORULUI ÎN MATERIE DE CREIER, CORP, MIȘCARE, EMPATIE ȘI TEORIA MINȚII

Creierul creează reprezentări nu numai ale fețelor, ci și ale corpurilor, iar acestea fac și ele parte din contribuția privitorului. În spatele cortexului vizual se află o regiune numită cortexul extrastriat ce reacționează la diverse părți ale corpului: brațe, mâini, picioare. În spatele acestuia se află o regiune care se ocupă nu numai de corp, ci și de procesarea mișcării – toate tipurile de mișcare, artificiale și biologice deopotrivă. O altă regiune analizează doar mișcarea biologică – cum ar fi un braț care se întinde spre înainte sau două picioare care se mișcă.

Două regiuni suplimentare din creier sunt numite sistemul neuronilor-oglindă. Studiile despre maimuțe au arătat că neuronii-oglindă reacționează când o maimuță se uită la o altă maimuță care face o mișcare – de exemplu, când maimuța ia un pahar cu apă și bea. Neuronii-oglindă reacționează chiar și atunci când o persoană ia pur și simplu un pahar. Celulele din creierul maimuței *oglindesc* mișcarea. Ele reacționează la acțiuni pe care o altă maimuță sau o persoană le efectuează fără a rezulta și vreo mișcare din partea observatorului.

Acest fapt ne arată că pur și simplu prin observarea lucrurilor noi, ne antrenăm sistemele motorii să efectueze acele acțiuni. Bebelușii fac acest lucru; acum știm că, pe lângă ascultarea directă, ei dobândesc unele aspecte ale limbajului citind practic buzele părinților și simulând pe tăcute mișcările gurii lor.

Scanned with OKEN Scanner

APARIȚIA UNEI CONTRIBUȚII EVREIEȘTI LA PICTURA DIN VIENA ANILOR 1900

A doua poruncă biblică ne interzice să ne facem „chip cioplit". Ea a fost interpretată de evrei (și chiar mai strict de musulmani) ca referindu-se nu numai la imagini în scopul venerării, ci și la orice reprezentare, indiferent de scopul ei. Interdicția s-a menținut, cu rare excepții, până la începutul secolului XX.

Opinia generală este că primul avânt al picturii evreiești a fost provocat de Școala de la Paris din anii 1920, reprezentată de Marc Chagall, Chaïm Soutine, Jules Pascin, Amedeo Modigliani și Michel Kikoine. Niciunul dintre artiștii moderniști austrieci faimoși – Klimt, Kokoschka, Schiele – nu a fost evreu, dar aceleași forțe culturale care i-au inspirat pe acești trei pictori și-au relaxat constrângerile care îi împiedicaseră de-a lungul istoriei pe evrei să creeze imagini. Drept urmare, Viena începutului de secol XX a fost martora apariției unui grup de pictori – doi bărbați și trei femei – ale căror lucrări s-au dovedit a fi interesante și importante. Mai mult decât atât, această explozie de creativitate, deși în general nu a fost apreciată, s-a produs chiar mai devreme decât cea a pictorilor evrei din Paris (Chagall, Soutine, Pascin, Modigliani și Kikoine).

Unul dintre cei mai talentați pictori vienezi a fost Richard Gerstl (1883-1909), primul expresionist austriac. Chiar înainte de Kokoschka, Gerstl a surprins prin intensitatea emoției și a culorii pe care Van Gogh și Munch o introduseseră în pictura modernă (ILUSTRAȚIA I-11).

Gerstl l-a precedat și pe Schiele prin aceea că s-a pictat nud, așa cum vedem în extraordinarul său *Autoportret ca act* (ILUSTRAȚIA I-12). Cu toate că a avut o carieră scurtă – s-a sinucis la vârsta de 25 de ani –, Gerstl a fost o forță importantă

Scanned with OKEN Scanner

a expresionismului, opera sa situându-se la acelaşi înalt nivel cu a lui Kokoschka şi Schiele.

În ultimii săi doi ani de viaţă, Gerstl şi-a petrecut vara în staţiunea Traunsee împreună cu un alt tot mai influent artist evreu din acea perioadă, Arnold Schoenberg, pe care l-a învăţat să picteze. Schoenberg este probabil mai cunoscut ca lider şi compozitor al celei de-A Doua Şcoli de Muzică Vieneză. În 1908, el a introdus o concepţie despre armonie care nu are cheie principală, ci doar se schimbă ca timbru şi tonalitate. Această formă revoluţionară de compoziţie, numită „atonalitate", a condus de asemenea la o nouă conceptualizare a artei. După ce a ascultat un concert cu muzica lui Schoenberg, în 1911, Vasili Kandinski, pictorul şi teoreticianul rus al artei, a creat prima operă de artă cu adevărat abstractă, dând astfel startul celei mai radicale mişcări artistice a secolului XX.

Dar Schoenberg s-a dovedit a fi şi un pictor original şi talentat. Între 1908 şi 1912, în picturile sale a dus mai departe intensitatea emoţională şi impresiile subiective ale lui Gerstl, atât în portretele convenţionale (ILUSTRAŢIA I-13), cât şi în „viziunile" sale de mai târziu (ILUSTRAŢIILE I-14 şi I-15). „Viziunile" lui Schoenberg au trecut dincolo de expresionism ajungând la reprezentarea simbolică şi abstractă (ILUSTRAŢIA I-16).

Alături de aceşti doi bărbaţi, au existat trei pictoriţe evreice deosebit de talentate care i-au cunoscut pe Klimt, Kokoschka şi Schiele şi au interacţionat cu ei. Arta lor nu s-a bucurat de aceeaşi recunoaştere ca a bărbaţilor şi abia astăzi criticii încep să remedieze această situaţie. Tina Blau a pictat peisaje impresioniste frumoase (ILUSTRAŢIA I-17). *Primăvară în Prater*, o lucrare majoră pe care a realizat-o în 1882 şi care înfăţişează marele parc public al Vienei, a fost cumpărată de oraş. Broncia Koller-Pinell, o prietenă personală a lui Klimt şi a lui Schiele, a pictat interioare şi s-a axat pe subiecte conjugale, inclusiv

Scanned with OKEN Scanner

nuduri de femei, o raritate pentru artistele de la acea vreme (ILUSTRAȚIA I-18). Probabil că, dintre toate, cea mai apreciată de public și de criticii de artă a fost Teresa Ries (ILUSTRAȚIA II-1), sculptoriță și pictoriță importantă a cărei operă a deșteptat interesul lui Theodore Herzl, Stefan Zwers și Mark Twain.

DESPRE GALERIȘTI, SPONSORI ȘI PLĂCERILE DE A FI PROPRIETAR

Majoritatea susținătorilor artiștilor moderniști erau evrei, la fel ca și proprietarii de galerii care îi promovau și sprijineau, în special istoricul de artă Otto Kallir. Motivul unei astfel de situații are și nuanțe psihologice. Evreii își doreau un nou sens al identității; voiau să fie asimilați de cultura vieneză. Modernismul era o mișcare nouă, interesantă, iar ei voiau să facă parte din ea. O modalitate de a-și atinge scopul era să cumpere artă modernistă. Dar evreii au susținut arta modernistă și pentru că o adorau. Un mecena important a fost Ferdinand Bloch, care i-a comandat lui Klimt portretul soției sale, Adele (ILUSTRAȚIA II-2).

Un alt filantrop evreu, care adora arta modernistă, s-a făcut remarcat mult mai târziu: un american pe nume Ronald Lauder. În 1958, pe când avea paisprezece ani, Lauder a vizitat Viena pentru prima oară și s-a îndrăgostit de tabloul lui Klimt în care era reprezentată Adele Bloch-Bauer, tablou care se afla la Muzeul din Palatul Belvedere. Patruzeci și opt de ani mai târziu, Lauder a cumpărat pictura cu 135 de milioane de dolari, cel mai mare preț plătit cândva pentru o pictură până la acea dată. Cum se explică faptul că Ronald Lauder a fost atât de îndrăgostit de portretul lui Adele încât a fost dispus să plătească o sumă atât de impresionantă?

Scanned with OKEN Scanner

Când Lauder a văzut pentru prima dată pictura, la vârsta de paisprezece ani, sistemul dopaminic al creierului său, care e asociat cu plăcerea, a reacţionat puternic. Acea reacţie nu numai că a crescut producţia de dopamină, ci a şi înregimentat neuronii foarte puternici din cortexul orbitofrontal asociaţi iubirii romantice (FIGURA 1-20). Sistemul dopaminic este asemenea unui aspersor: angajează fiecare faţetă a contribuţiei privitorului. El este activat şi ca reacţie la mâncare, băutură, sex şi substanţe care creează dependenţă precum opium, cocaină, tutun şi alcool. Lauder ar fi vrut ca să deţină el pictura, dar evident că nu putea. A revenit în fiecare vară la Palatul Belvedere spunându-şi: *Nu ar fi frumos să-mi aparţină?*

Când pictura a ajuns în cele din urmă să fie licitată, sistemul dopaminic al lui Lauder era deja activat la maxim de ani

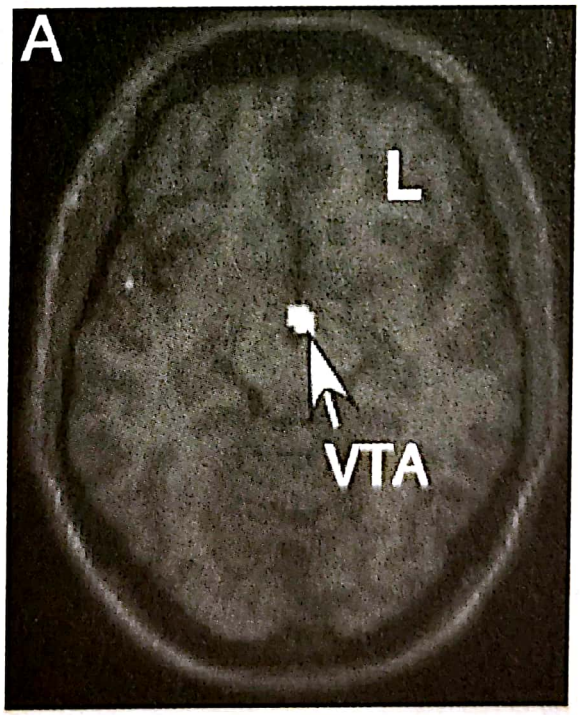


FIGURA 1-20. Celule luminoase ale iubirii romantice aparţinând sistemului dopaminic al creierului

Reproducere după A. Aron *et al.*, „Reward, Motivation, and Emotion Systems Associated with Erly Stage Intense Romantic Love", *Journal of Neurophysiology*, 94 (2005): 332, figura 4

Scanned with OKEN Scanner

de zile. Lauder își dorea cu disperare pictura. Într-un final, a cumpărat-o pentru că pictura îi provoca o mare plăcere, dar și pentru ceea ce reprezenta pentru el. Pe scurt, devenise dependent de ea.

DESPRE EVREI, CREȘTINI ȘI APARIȚIA MODERNISMULUI ÎN PERSPECTIVĂ

Cu toate că Viena anilor 1900 a devenit o metropolă deosebită într-o perioadă de excepție, ea fusese deja în centrul culturii muzicale occidentale de mai bine de un secol. În acest oraș locuiseră Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms și Mahler, urmați de Schoenberg, Berg și Webern. Această măreață tradiție muzicală a fost sprijinită atât de curtea imperială, cât și de clasa de mijloc. Abia în 1870 și în anii care au urmat a început Viena să exceleze, pentru prima oară, în medicină, psihologie, filosofie, economie și artă. Scriitorul evreu Stefan Zweig a descris Viena dinainte de Primul Război Mondial în termenii următori:

> În niciun alt oraș din Europa n-a fost setea de cultură atât de pătimașă ca la Viena. Tocmai pentru că monarhia, pentru că Austria nu mai avea de secole nici ambiții politice, nici succese deosebit de mari pe plan militar, mândria națională își căuta cu maximă intensitate compensarea într-o supremație artistică... Aici veniseră Nibelungii, aici străluciseră deasupra lumii cei șapte aștri nemuritori ai muzicii, Gluck, Haydn și Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms și Johann Strauss, aici fusese punctul de confluență al tuturor curentelor culturii europene... Receptiv și înzestrat cu o deosebită capacitate de asimilare, acest oraș a atras spre sine forțele cele mai discordante, pe care le-a îmblânzit și umanizat; era o plăcere să trăiești aici, în acest climat al

Scanned with OKEN Scanner

bunei conviețuiri spirituale, și fiecare locuitor al acestui oraș devenea, pe neobservate, un cetățean al lumii*.

Evreii care au venit la Viena în anii care au urmat reformei lui Franz Joseph erau dornici de cultură și erudiție și au descoperit în acest oraș un nou Ierusalim. Pe parcursul unei lungi istorii, interesul iudaismului pentru erudiție a fost caracterizat de trei trăsături. Prima este narațiunea istorică. De la originea lor, care datează din jurul anului 1900 î.Hr., evreii au scos în evidență vechimea istorică a religiei iudaice în cele cinci cărți ale lui Moise, în Profeți și în Talmud. A doua trăsătură este erudiția universală. După ce Al Doilea Templu din Ierusalim a fost distrus de romani, în anul 70 d.Hr., evreii nu au mai putut să comunice cu Dumnezeu prin intermediul preoților lor, ci au fost nevoiți să comunice cu Dumnezeu în mod direct. Pentru a reuși, fiecare evreu a trebuit să învețe să citească Biblia, Talmudul și comentariile. Într-o vreme în care grecii și romanii își educau doar elitele, fiecare evreu, indiferent de clasa socială, trebuia să învețe să scrie și să citească. Evreii au devenit astfel Poporul Cărții, iar studiul a devenit pentru ei cea mai înaltă formă de venerare. A treia trăsătură se referă la deprinderea unei gândiri critice în raport cu perspectivele diferite asupra aceleiași chestiuni. Această abilitate derivă din studierea diverselor comentarii la textele sacre, comentarii care fac referire la înțelesul anumitor afirmații. Aceasta a fost, într-un sens, și prima întâlnire a evreului cu contribuția privitorului, care avea să-i îndemne mai târziu pe istoricii de artă evrei să studieze ambiguitatea în artă.

Distrugerea celui de-Al Doilea Templu a dus de asemenea la dispersarea poporului evreu, populație cunoscută ca Diaspora.

---

* Stefan Zweig, *Lumea de ieri. Amintirile unui european*, traducere din limba germană de Ion Nastasia, Humanitas, București, pp. 26-27.

Scanned with OKEN Scanner

Evreii au părăsit Pământul Sfânt și s-au răspândit în tot Orientul Mijlociu și în întreaga Europă, interacționând cu locuitorii musulmani și creștini. Începând din secolul al VIII-lea și până în cel de-al XII-lea, au găsit pământul făgăduinței în Spania musulmană. Musulmanii i-au încurajat pe evrei să ducă un trai independent, fapt ce a determinat o interacțiune creativă între evrei și musulmani și între cărturari și oamenii de știință. Evreii au tradus texte arabe în ebraică și texte ebraice în arabă, stimulând comunicarea între ei și alte popoare. Au început să aibă contribuții importante și în botanică, medicină și matematică.

Cel mai aproape de această explozie uimitoare a creativității și de contribuția ei la cultura comună din Spania musulmană a fost Viena anilor 1900. Așa cum am văzut, zeci de evrei – printre ei numărându-se Theodor Herzl, Josef Breuer, Sigmund Freud, Arthur Schnitzler, Berta și Emil Zuckerkandl, Hugo von Hofmannsthal, Ludwig Wittgenstein, Karl Kraus, Gustav Mahler și Arnold Schoenberg – și-au datorat parțial creativitatea considerabilă interacțiunii lor cu austriecii non-evrei. Hans Tietze, marele istoric al artei evreu vienez, scria că „fără evrei, Viena nu ar fi ceea ce este, iar fără Viena, evreii ar pierde cea mai strălucită eră a existenței lor din ultimele secole" (Tietze, 1933).

„*DER LANGE SCHATTEN*" ÎN PERSPECTIVĂ

Antisemitismul este universal, dar este adesea contracarat de cei care se pronunță răspicat împotriva lui. Astfel, Franța a avut Afacerea Dreyfus, dar și pe Émile Zola și mulți alții care l-au susținut pe Dreyfus. La fel, în timpul epocii liberale care a caracterizat domnia lui Franz Joseph, Austria l-a avut pe

Scanned with OKEN Scanner

împărat şi pe Rokitansky. Mai recent însă – în mandatul cancelarului Dollfuss (1932-34), al cancelarului Schuschnigg (1934-38) şi al lui Hitler –, puţini austrieci eminenţi s-au ridicat în apărarea evreilor. De fapt, după anexarea ei de către Hitler, în Austriei a izbucnit o formă deosebit de virulentă de antisemitism. Potrivit documentelor istorice, aproape jumătate dintre crimele din timpul Holocaustului au fost comise de austrieci, chiar dacă populaţia Austriei reprezenta doar 8% din Marea Germanie a lui Hitler.

După război, Austria a depus eforturi uriaşe pentru a-şi ascunde crimele, spre deosebire de Germania, care s-a dovedit a fi admirabil de transparentă în privinţa trecutului său. Thomas Bernhard şi alţi câţiva scriitori şi artişti au vorbit deschis despre ele imediat după război, dar foarte puţini au făcut acel gest. Drept urmare, antisemitismul a continuat să existe în Austria şi după Al Doilea Război Mondial şi se face simţit chiar şi astăzi, deşi într-o formă atenuată. Abia în 1991, la patruzeci şi şase de ani după sfârşitul războiului, cancelarul Franz Vranitzky a făcut prima declaraţie explicită în care recunoştea că Austria a participat la Holocaust.

Nici măcar Bruno Kreisky, singurul cancelar austriac de origine evreiască pe care l-a avut Austria, nu a abordat problema antisemitismului. Nu am putut să înţeleg acest lucru până când Andreas Stadler, directorul Forumului Cultural Austriac din New York, mi l-a definit pe Kreisky în termenii personajului principal al lui Robert Musil, Ulrich, din romanul său clasic *Omul fără însuşiri*. Kreisky, susţinea Stadler, era opusul lui Ulrich: era un om cu multe însuşiri. Avea multe însuşiri bune.

Datorită, în bună măsură, lui Kreisky, care a deţinut funcţia de ministru de Externe din 1959 până în 1966, înainte de mandatul său de cancelar din perioada 1970-1983, Austria a început să-şi recâştige încrederea în ea însăşi ca stat independent. Kreisky a fost primul cancelar socialist din istoria

Scanned with OKEN Scanner

Austriei. El a stabilizat economia țării și a îndreptat-o în direcția prosperității. A dus o politică externă specifică, independentă și puternică. Datorită lui Kreisky, Austria a fost, pentru prima oară din 1914, solidă din punct de vedere economic, stabilă politic și influentă în treburile Europei Centrale. Și tot pentru prima oară din 1914, Austria a atras atenția lumii. Kreisky a creat un stat social-democrat puternic, cu un solid sistem de sănătate publică și alte beneficii pentru populație. În semn de recunoaștere a rolului crescând al Austriei pe scena internațională, Națiunile Unite au înființat în 1979 un al treilea sediu al organizației la Viena.

La vremea la care Kreisky și-a încheiat mandatul, Austria era un stat modern, caracterizat de deschidere în plan internațional și de politici sociale solide, bunăstare economică și pluralism în plan intern. Era o țară foarte diferită de cum fusese în 1970, când a preluat el funcția de cancelar. Aceasta a fost și este o realizare extraordinară, încât Kreisky a fost recunoscut, pe bună dreptate, ca fiind cel mai important cancelar al Austriei din epoca postbelică.

Din acest punct de vedere, Kreisky este un exemplu extraordinar de interacțiune productivă între un evreu și compatrioții săi, în mare parte creștini. Dar Kreisky a avut și însușiri nu la fel de exemplare și, ocazional, chiar și atitudinea sa față de propriul iudaism a fost un exemplu în acest sens.

Ca tânăr lider al Partidului Socialist Austriac, Kreisky a fost condamnat pentru înaltă trădare și ținut în închisoare timp de cincisprezece luni de guvernul austrofascist al lui Engelbert Dollfuss, care scosese în afara legii toate partidele. În septembrie 1938, la puțină vreme după de Hitler anexase Austria, Kreisky a fugit în Suedia, unde a rămas pe toată durata celui de-Al Doilea Război Mondial, departe de violențele antisemite dezlănțuite în Austria. Evident, a avut de suferit în

Scanned with OKEN Scanner

închisoare ca socialist, dar declarația pe care a făcut-o într-o dispută cu Simon Wiesenthal, că i se părea mult mai dificil să fie socialist în Austria decât evreu, este pur și simplu năucitoare. Fapt este că șase milioane de oameni au fost uciși, cu ajutorul austriecilor, în Holocaust – marea lor majoritate nu pentru că erau socialiști, ci pentru că erau evrei.

Suntem norocoși că Kreisky l-a avut în cabinetul său pe Heinz Fischer, un Zola sau un Rokitansky al zilelor noastre. În opinia mea, *Bundespräsident*-ul Austriei care a luptat în permanență împotriva neonazismului începând din anii 1960, a contribuit tot atât de mult la acceptarea minorităților și respingerea antisemitismului de către Austria pe cât a contribuit Kreisky la identitatea națională a acestei țări. În plus, autoritatea lui Fischer și atitudinea sa deschisă au creat o atmosferă care i-a încurajat și pe alții să vorbească răspicat despre acest subiect. Probabil cel mai important dintre ei a fost Ernst Kirchweger, care a demonstrat împotriva neonazismului alături de Fischer în 1965 și a luat o atitudine fermă împotriva comentariilor antisemite făcute de unul dintre neonaziști, motiv pentru care a fost omorât ulterior de ei. Kirchweger a fost un adevărat erou, la fel cum sunt și cei trei mii de participanți la marș care au demonstrat în ianuarie 2013 împotriva balului neonazist de la Hofburg.

Mulți sunt cei din Austria de azi care nu acceptă intoleranța. Dintre cei pe care am avut privilegiul să îi cunosc, am fost inspirat de Barbara Prammer, liderul parlamentului; Werner Faymann, cancelarul Austriei; Michael Häupl, primarul Vienei; Anton Zeilinger, fizician austriac de renume; Erwin Razinger, medic și membru al parlamentului, și prietenii mei, Andreas Stadler, director al Forumului Cultural Austriac din New York, și Peter Brozowski, consulul general austriac din New York.

Scanned with OKEN Scanner

Sunt încântat nu numai de faptul că Austria a devenit în cele din urmă o mare democrație liberală, ci și pentru că, sub influența lui Fischer, Häupl, Prammer și Faymann, ea corectează ceea ce pentru mine a fost o carență dureroasă și adânc înrădăcinată: neputința de a recunoaște contribuția enormă pe care cetățenii evrei au adus-o la economia sa, la viața academică și creativitatea ei. George Berkeley, istoricul vieții evreiești din Viena, a scris că „atașamentul extraordinar al atâtor evrei față de un oraș care de-a lungul anilor a demonstrat ura lui adânc înrădăcinată față de ei rămâne pentru toți una dintre cele mai mari ironii".

Am un vis în care, curând, numeroși tineri evrei se vor aduna din nou la Viena pentru că viața de acolo e atât de plăcută și de primitoare pentru toți. Probabil că ei vor crea o nouă eră a Vienei, care o va reproduce pe cea de la 1900, când evrei și non-evrei laolaltă vor face ca știința și cultura să cunoască o nouă înflorire creativă.

Redenumirea recentă a Ringstraße, de la Karl Lueger la University Ring, reprezintă un punct de cotitură în *Der Lange Schatten des Antisemitismus* de la Universitatea din Viena (vezi *supra*, p. 11). Este în mod cert un punct nodal în istoria mea personală și în reconcilierea mea cu Austria. Prin urmare, sunt deosebite de recunoscător lui Andreas Mailath-Pokorny*, Andreas Stadler, Anton Zeilinger și multor altor tineri care au depus eforturi pentru a produce această schimbare – o schimbare pe care sper că Austria o va continua.

Mulțumiri: Acest eseu a apărut inițial cu titlul „Despre interacțiunile prolifice ale creștinilor și evreilor care au condus la crearea

* Președinte al Bund Sozialistischer Akademike (Asociația Academicienilor Socialiști, BSA) și rector al Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.

Scanned with OKEN Scanner

modernismului în Viena anilor 1900" în Oliver Rathkolb, *Der Lange Schatten des Antisemitismus*, ed. Oliver Rathkolb (Leiden: V&R Unipress, 2013). L-am prezentat la simpozionul „Umbra lungă a antisemitismul la Universitatea din Viena, o prezență care dăinuie din 1870", susținut la Universitatea din Viena.

Sunt profund îndatorat lui Blair Potter, ale cărei calități minunate de editor m-au ajutat la scrierea *Epocii inconștientului* și care a venit cu idei grozave în sprijinul acestui eseu. Am beneficiat totodată de comentariile excelente și extinse ale lui Felicitas Seebacher. În cele din urmă, îi sunt foarte îndatorat colegului meu Chris Willcox, care m-a ajutat să schițez consemnările despre artă pentru acest eseu.

NOTE ȘI SURSE

• Discuția despre artă și știință care constituie mare parte din acest eseu are la bază cartea mea *Epoca inconștientului. Explorarea inconștientului în artă, minte și creier, din Viena anului 1900 până în zilele noastre* [Polirom, Iași, 2023], în special capitolele 2, 3, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 25 și bibliografia de acolo.

• Discuția mea despre evrei musulmani se întemeiază pe:

Menocal, Maria Rosa. 2002. *The Ornament of the World: How Muslims, Jews and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain*. New York: Little, Brown.

• Discuția mea despre evreii din Viena, inclusiv despre pictorii evrei, are la bază:

Beller, Steven. 1995. *Vienna and the Jews 1867–1938: A Cultural History*. New York: Cambridge University Press.

Breincha, Otto. 1993. *Gerstl und Schönberg: Eine Beziehung. Salzberg: Galerie Welz.*

Howarth, Herbert. 1950. „Jewish Art and the Fear of the Image: The Escape from an Age-Old Inhibition". *Commentary*.

Johnson, Julie M. 2012. *The Memory Factory: The Forgotten Women Artist of Vienna 1900*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.

Scanned with OKEN Scanner

McCagg Jr., William O. 1992. *A History of Habsburg Jews 1670–1918*. Bloomington: Indiana University Press.

Meyers, Christian și Muzender, Therese, eds. 2005. *Arnold Schönberg: Catalogue Raisonné*. London: Thames and Hudson.

Zweig, Stefan. 1943. *The World of Yesterday: An Autobiography by Stefan Zweig*. Lincoln: University of Nebraska Press.

• Discuția mea despre Rokitansky și Billroth are la bază comentarii detaliate din Felicitas Seebacher, principalul cercetător din acest domeniu, precum și din cartea sa:

Seebacher, Felicitas. 2011. *Das Fremde im 'deutschen' Tempel der Wissenschaft Verlag der 'Österreichische Akademie der Wissenschaften.'* Vienna: Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte der Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin.

• Sursele suplimentare sunt următoarele:

Billroth, Theodor. 1875. *Über des Lehren Und Lernen De Medicinischen Wissenschaften an Den Universitäten Der Deutschen Nation Nebst Allgemeinen Bemerkungen Über Universitäten: Eine Culturhistorische Studie*. Vienna: Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn.

Freud, Sigmund. 1989 [1905]. „Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume VII (1901–1905): A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*, 1–122. New York: Norton. [Vezi Sigmund Freud, *Fragment dintr-o analiză de isterie*, în *Opere esențiale*, Vol. 6, „Inhibiție, simptom, angoasă", traducere din limba germană și note de Roxana Melnicu și Georgeta Mitrea, Editura Trei, București, 2010.]

Goldman, Alvin I. 2012. „Theory of Mind", în *Oxford Handbook of Philosophy and Cognitive Science*, ed. Eric Margolis, Richard Samuels and Stephen Stich, 402–24. Oxford: Oxford University Press.

Gombrich, Ernst. 1960. *Art and Illusion: A Study of the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon. [Ed. rom. *Artă și*

Scanned with OKEN Scanner

iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale, traducere de D. Mazilu, Polirom, Iași, 2023.]

Gregory, Richard L. 2009. *Seeing through Illusions*. New York: Oxford University Press.

Rokitansky, Carl von. 1862. „Freiheit der Naturforschung", Discurs prezentat la Feierliche Eröffnung des pathologisch-anatomischen Instituts im k.k. allg. Krankenhaus, Vienna, 24 mai.

Rumpler, Helmut, Puzzle, Helmut și Ottner, Christine, eds. 2005. *Carl Freiherr von Rokitansky (1804–1878): Pathologe—Politiker—Philosoph; Gründer der Wiener Medizinischen Schule des 19. Jahrhunderts; Gedenkschrift zum 200.* Geburtstag. Vienna, Cologne, și Weimar: Bohlau.

Saxe, R. și Kanwisher, N. 2003. „People Thinking about Thinking People: The Role of the Temporo-Parietal Junction in 'Theory of mind'", *NeuroImage* 19, no. 4: 1835–42.

Schnitzler, Arthur. 1924. *Fräulein Else. Novelle.* Vienna și Leipzig: Paul Zsolnay. [ed. rom. *Domnișoara Else * Între vise*, traducere de Mariana Bărbulescu, Polirom, Iași, 2019.]

Tietze, Hans. 1933. *Die Juden Wiens: Geschichte – Wirtschaft – Kultur.* Vienna și Leipzig: E.P. Tal & Co. Verlag.

• Anii Kreisky sunt descriși în:

Fischer, Heinz. 1994. *Die Kreisky Jahre, 1967–1983 (Sozialistische Bibliothek).* Vienna: Löcker Verlag.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 2

Despre empatie și incertitudinile ființei în picturile lui Chaïm Soutine

O perspectivă a privitorului

Pentru a aprecia opera unui artist este util să știm ceva despre acel artist, cultura din care provine, ceilalți artiști de la care a învățat și cei cu care a interacționat, diversitatea artei pe care a creat-o și cum reacționează privitorii la arta lui. Cunoașterea contextului social din care a apărut Soutine ne ajută nu numai să înțelegem și să ne bucurăm mai mult de arta sa, dar și să avem reacții avizate la picturile sale.

ATITUDINEA EVREIASCĂ FAȚĂ DE CREAREA IMAGINILOR ȘI ZONA DE REȘEDINȚĂ

Pe plan istoric, evreii au fost descurajați să creeze imagini vizuale de cea de-a doua poruncă: „Să nu-ți faci chip cioplit, nici vreo înfățișare a celor ce sunt sus în cer, sau jos pe pământ, sau în apă și sub pământ”*. Această interdicție, menită să împiedice venerarea idolilor, a fost interpretată în general într-o manieră liberală, deoarece evreii au creat imagini de-a

* Deuteronomul 5:8.

lungul istoriei lor[1*]. Cu toate acestea, arta evreiască pare să nu se fi impus până după Al Doilea Exod din Țara Sfântă, cel din 70 d.Hr., când, sub Titus, romanii au distrus Al Doilea Templu și au decimat populația Ierusalimului – la aproape jumătate de mileniu după ce babilonienii distruseseră Primul Templu – și evreii s-au răspândit pe alte tărâmuri[2]. Cu toate că pe teritoriul antic al Israelului a continuat să persiste o prezență evreiască, istoricii cred că principalul motiv pentru care evreii au supraviețuit anihilării este că s-au împrăștiat în diferite regiuni ale imperiilor roman și persan, iar mai târziu, în unele părți ale Europei, stabilind o rețea de comunități cunoscute de atunci ca Diaspora sau dispersarea evreilor.

Exemple timpurii de artă evreiască din Diaspora apar pe sarcofagele din catacombele romane din secolul al II-lea d.Hr., dintre care unele sunt decorate cu o menorah sau chiar cu o imagine a decedatului. Cele mai impresionante exemple de artă evreiască din Diaspora sunt cele douăzeci și opt de fresce înfățișând cincizeci și opt de scene biblice, toate aflate în sinagoga din Dura-Europos, Siria, la granița răsăriteană a Imperiului Roman, frescele datând din secolul al III-lea d.Hr. Mai târziu, în Evul Mediu, evreii au produs manuscrise iluminate, în special hagade, cu imagini cu oameni și animale[3].

O parte dintre evreii care au părăsit Țara Sfântă s-au stabilit în nord-estul Europei și au devenit un grup cultural distinct – aşkenazii. Aceștia au trăit inițial de-a lungul Rinului, pe teritoriul Germaniei de azi, dar pe parcursul primului secol d.Hr. ei și cultura lor au migrat de pe malurile fluviului în Franța și de aici s-au răspândit către est, în Polonia, Lituania și Rusia.

---

* Notele din acest capitol și din următorul sunt marcate cu cifre arabe și aparțin autorului. Acestea trimit la notele de la sfârșitul cărții (pp. 209 și urm.).

Scanned with OKEN Scanner

Rusia țaristă și-a tratat populația evreiască cu un dispreț total. Supuși unor legi arbitrare care îi privau nu numai de dreptul asupra proprietății lor personale, ci și de propria identitate, evreii au fost obligați să locuiască doar în anumite zone de la granițele țării. Una dintre acestea a fost Zona de Reședință, un ghetou care adăpostea circa cinci milioane de evrei aşkenazi – aproape jumătate din populația totală de *aşkenazim* – situat într-o zonă care includea părți din Lituania, Polonia și Ucraina de azi. Deși condițiile de trai din Zona de Reședință erau adesea dure și opresive, în rândul rezidenților s-a dezvoltat o cultură comună cu o limbă comună – limba idiș. Evreii din Zona de Reședință au dus cu ei cultura și limba lor comună și în alte părți ale lumii.

Mulți evrei din Zonă au fost influențați de mișcarea hasidică („pioasă"), condusă în secolul al XVIII-lea de influentul rabin ucrainean Israel ben Eliezer, cunoscut și ca Baal Șem Tov sau Cel cu Nume Bun. Șem Tov a fost un cabalist, iar învățăturile sale mistice puneau accent pe prezența miracolelor, intervenția divină și credința că Dumnezeu este în toate și că El a creat încântarea și bucuria[4]. Basmele hasidice scoteau în evidență tendințele mistice și istorice din gândirea evreiască, iar abordarea lor intuitivă a vieții a fost însoțită adesea de o atitudine suspicioasă față de „învățătura din cărți". Pe parcursul secolului al XVIII-lea, ca reacție la mișcarea hasidică, a apărut un grup de opoziție, *mitnagdim* (opozanți). Condus de rabinul Elijah ben Solomon, gaonul din Vilna, gruparea mitnagdim punea accentul pe erudiție și era opus misticismului evreilor hasidici[5]. Cu toate acestea, potrivit lui Jonathan Wilson, comunitatea hasidică a continuat să spună povești, până în anii 1950, despre obiecte și ființe considerate miraculoase, cum erau amuletele, sfeșnicele magice și rabinii care levitează[6].

Scanned with OKEN Scanner

PICTORI EVREI DIN SECOLUL AL XIX-LEA ŞI ÉCOLE DE PARIS

În pofida pătrunderii imaginilor create pe teritoriul locuit de Diaspora, până în secolul al XIX-lea nu şi-a făcut apariţia niciun pictor evreu important. Abia atunci o serie de ţări europene care îi oprimaseră şi exploataseră pe evrei au început să relaxeze anumite restricţii, cum ar fi interdicţia de a călători. Datorită mobilităţii recent dobândite, evreii au putut să lucreze în domenii diferite, inclusiv în cele care le fuseseră interzise anterior, fapt care a condus la apariţia unui număr substanţial de pictori evrei, dintre care unii au început să capete faimă spre sfârşitul secolului. Pictorul german Moritz Oppenheim (1800-1882) este considerat în general primul pictor evreu modern. El a fost urmat de artistul olandez Jozef Israëls (1824-1911), de impresionistul/postimpresionistul francez Jacob Abraham Camille Pissarro (1830-1903) şi de pictorul german Max Liebermann (1847-1935), toţi lucrând independent unul de celălalt.

Abia la începutul secolului XX însă, aproximativ între 1910 şi 1920, a apărut o „şcoală" de pictori evrei, dintre care majoritatea locuiau la Paris, iar mulţi erau evrei aşkenazi din Zona de Reşedinţă. În total, circa două sute de pictori au apărut din această Zonă – printre ei numărându-se Marc Chagall (1887–1985), Chaïm Soutine (1893–1943), Michel Kikoine (1892–1968) şi Jules Pascin (1885–1930) –, iar mulţi dintre ei s-au stabilit la Paris. Acolo li s-au alăturat alţii, cum ar fi Amedeo Modigliani (1884-1920), care venea din Italia. Odată ajunşi la Paris, mulţi pictori evrei s-au stabilit în Montmartre şi Montparnasse, unde au interacţionat şi s-au influenţat reciproc. Curând, acolo a luat fiinţă École de Paris,

Scanned with OKEN Scanner

o școală importantă alcătuită din artiști evrei care trăiau și munceau în Paris, dar nu erau francezi și, ca atare, nu puteau sau nu doreau să facă parte din categoria mai generală a École Française.

L'École de Paris și-a format de-a lungul timpului câteva caracteristici definitorii. Cele mai importante au fost centrarea pe arta figurativă, în special pe figură, și tendința spre o reprezentare simpatetică și empatică, fapt care l-a făcut pe criticul de artă Waldemar-George (Jerzy Waldemar Jarocińscki), care trăia la Paris la acea vreme, să numească arta lor Noul Umanism. Această artă are multe lucruri în comun cu expresionismul, care s-a născut în Austria și Germania, dar nu și în Franța.

Concentrarea pe portretistica figurativă practicată de École de Paris deriva dintr-o altă caracteristică împărtășită a grupului: cu toate că au fost influențați de progresele înregistrate de pictură în perioada 1905-1912, membrii grupului nu le-au adoptat. Ei nu au devenit fauviști, de exemplu, căci nu foloseau culori puternice, sau cubiști, căci nu investigau perspective multiple. Ceea ce nu înseamnă însă că trăsăturile umaniste promovate de École de Paris au generat o uniformitate în rândul artiștilor, ale căror lucrări luau adesea forme foarte diverse – aspect care se poate observa probabil cel mai bine la operele radical diferite ale lui Chagall și Soutine.

CHAGALL ȘI SOUTINE: VIZIUNI OPUSE ALE EXPRESIONISMULI UMANIST

Dintre toți pictorii consacrați de École de Paris, Chagall a fost în mod evident cel mai tipic evreu[7], reușind să surprindă în operele sale spiritul vesel, populist și magic al iudaismului

Scanned with OKEN Scanner

hasidic și al folclorului hasidic. O bună parte din efortul creator al lui Chagall a fost descrisă ca fiind o lungă reverie despre viața romantică și mistică din satul său natal, Vitebsk, aflat pe teritoriul Belarusului de astăzi (ILUSTRAȚIA II-3).

Printre elementele miraculoase descrise în basmele hasidice se numără animalele zburătoare, cele care apar frecvent în picturile lui Chagall[8], la fel ca imaginile cu artistul însuși luându-și zborul (ILUSTRAȚIA II-4). Într-adevăr, un cuvânt folosit adesea pentru a-l descrie pe Chagall este *Luftmensch*, însemnând un om care este cu capul în nori sau a cărui minte e acaparată de preocupările nepământene.

Soutine, dimpotrivă, a reprezentat în lucrările sale anxietatea existențială a vieții cotidiene, o perspectivă ce caracterizează mai degrabă abordarea rațională a mitnagdimului decât hasidismul. Născut în Smilovici, un sătuc (sau ștetl) care acum face parte din Belarus, Soutine, asemenea lui Chagall, provenea dintr-o familie hasidică și ambii au trăit într-o parte a lumii profund influențată de învățăturile lui Baal Șem Tov. Sătenii din Smilovici aveau însă credințe cât se poate de diferite de cele ale locuitorilor din Vitebsk, unde a crescut Chagall, inclusiv învățături diferite din Cabala. În jurnalul său *Călătorie către un ștetl din secolul al XIX-lea*, Yehezkel Kotik (1847-1921), care a trăit în Camenița, un sat din apropiere de Smilovici, descrie câteva dintre aceste credințe[9]. De exemplu, atunci când trupul unui om recent decedat este coborât în groapă, Dumah, îngerul îngrijitor al sufletelor (numit și Îngerul Tăcerii), își face apariția și întreabă sufletul care părăsește trupul mort: „Care e numele tău [ebraic]?". Șocul morții provoacă amnezie în suflet, iar persoana care își amintește numele ajută sufletul să părăsească trupul. Odată ce procesul de separare se încheie, sufletul continuă să existe. Dar

dacă persoana decedată nu poate să-și amintească numele pentru îngerul Dumah este dovada că mortul a fost un om rău și că sufletul și-a pierdut identitatea. Dumah îi despică trupul, îi scoate intestinele și i le aruncă în față. Apoi, lovește cadavrul cu un fier înroșit și îl sfâșie în bucăți.

„Într-un oraș ca al nostru", scrie Kotik, „era o datorie sacră să însoțești mortul până la groapă; întreaga populație asista la înmormântare... Încă mai pot să retrăiesc spaima aceea care îți îngheța sângele în vine. Toți erau îngroziți de spiritele rele care dădeau târcoale cadavrului. Toți se gândeau la situația cumplită în care se afla mortul, și toți știau că propriul sfârșit nu avea să fie cu nimic diferit"[10]. Se pare că Soutine era pasionat de obiceiurile de înmormântare și, după unele relatări, chiar a luat parte la diverse jocuri de-a înmormântarea cu alți copii din sat, deși nu putem fi siguri deoarece Soutine nu a scris niciodată nimic despre el însuși. Puținele lucruri pe care le cunoaștem despre copilăria lui Soutine au fost culese dintr-o serie de anecdote transmise de prietenii și colegii săi. În cazul lui Chagall, detaliile vieții ne sunt bine cunoscute din scrierile sale vaste și din cele ale copiilor și nepoților lui.

Soutine a fost al zecelea din cei unsprezece copii ai unui peticar sărac de haine, un meseriaș inferior în rang croitorului. Mai târziu, el avea să-și amintească cât de încântat era în copilărie când vedea diversele culori pe care lumina soarelui le proiecta pe peretele dormitorului. Soutine a început să deseneze devreme, dar părinții l-au descurajat, iar frații l-au pedepsit, uneori și fizic, spunându-i că un evreu nu are voie să deseneze. Dar el nu s-a lăsat intimidat și și-a continuat activitățile artistice, ajungând chiar, potrivit unei istorii povestite și repovestite, să schițeze portretul rabinului din Smilovici[11]. Fiul rabinului, care, potrivit unei relatări, era măcelar, l-a

Scanned with OKEN Scanner

bătut pe Soutine pentru că a încălcat a doua poruncă și l-a înjunghiat în coapsă[12]. Rănile i s-au vindecat abia după două săptămâni, fapt care a împins-o pe furioasa lui mamă, altfel o femeie modestă, să amenințe că-l va da în judecată pe fiul rabinului. În cele din urmă, a fost de acord să primească o compensație de douăzeci și cinci de ruble, bani pe care Soutine i-a folosit pentru a pleca din Smilovici, la vârsta de șaisprezece ani, ca să studieze artele.

S-a dus mai întâi la Minsk, apoi la Vilna, unde s-a înscris la Școala de Arte Frumoase înainte de a se muta la Paris, în 1913. S-a pregătit la École des Beaux-Arts cu Fernand Cormon (1845-1924), în al cărui atelier studiase Van Gogh și care se specializase în scene macabre (ILUSTRAȚIA II-5). În 1916, Soutine s-a stabilit în Montparnasse și a început să producă unele dintre cele mai tulburătoare pânze expresioniste ale secolului XX: chipuri chinuite de o agitație nervoasă, naturi moarte antropomorfe și peisaje cataclismice. Picturile din acea perioadă a evoluției lui Soutine par să fie neintenționate, ca și cum s-au „întâmplat" pur și simplu. După cum scrie Andrew Forge: „Odată ajuns la Paris, [Soutine] nu pare să fi ezitat niciun moment... Cea mai caracteristică trăsătură a viziunii sale se evidenția de la sine. Desenul cu furculița suplă, aproape antropomorfică din natura sa moartă pare să înzestreze obiectul cu o personalitate proprie, energică și aproape funestă" (ILUSTRAȚIA II-6)[13]. „E uimitor", scrie în continuare Forge, „dacă ne gândim la nenumăratele direcții spre care se îndrepta pictura – și la pictorii cu care el se întâlnea – sau la dificultățile și angoasele inevitabile care trebuie să-l fi asaltat în acele clipe. Dar el nu pare să-și fi cenzurat sau să fi șovăit în ce privește propria cale"[14]. Dimpotrivă, Soutine s-a impus ca unul dintre cei mai speciali și mai originali pictori ai epocii

Scanned with OKEN Scanner

sale, ale cărui picturi au dus subiectivitatea în pictură până la un punct fără precedent.

De la început Soutine a deformat realitatea neobișnuit de mult, exprimând un sentiment de incertitudine în peisajele sale și o senzație de suferință în portretele sale. În lucrarea lui fundamentală, *Istoria artei*, H.W. Janson scrie: „Pentru puterea sa de a da angoasei depline o formă vizuală, Soutine nu își are egal în rândul artiștilor secolului XX"[15]. Spre deosebire de Chagall, Soutine a făcut puține referiri directe la viața evreiască în picturile sale. Și nici nu a reprezentat misticismul și magia gândirii evreiești, așa cum a făcut Chagall. În schimb, și-a abordat arta din capătul opus al spectrului ideologic evreiesc, fiind preocupat de incertitudinea inerentă și anxietatea existențială care defineau viața evreiască în Europa, ambele deosebit de evidente la începutul secolului XX. Astfel, spre deosebire de fanteziile romantice ale lui Chagall legate de viață, iubirea și căsătoria în ștetl, Soutine s-a axat pe tragedia, solitudinea și neliniștea melancolică ale experienței evreiești din Diaspora[16].

Natura acestei existențe copleșite de angoase este surprinsă în idiș, limba evreilor așkenazi. Ca limbă poliglotă a Diasporei, cu rădăcini în ebraică și în germana medievală, idișul s-a dezvoltat într-o perioadă de mari privațiuni. Abraham Joshua Heschel, un renumit teolog evreu din secolul XX, a scris despre idiș în termenii următori:

> Evreii est-europeni și-au creat propria limbă, idiș, care s-a născut dintr-o voință de a face inteligibilă, a explica și a simplifica complexitatea uriașă a literaturii sacre. Astfel s-a ivit, aparent spontan, o limbă maternă, o expresie directă a simțirii, un mod de vorbire fără solemnitate sau artificiu, o limbă care vorbește de la sine fără să o ia pe ocolite, o limbă care are intimitate și

Scanned with OKEN Scanner

o căldură maternă. În această limbă, când spui „frumusețe", te referi la „spiritualitate", iar când spui „bunătate", te referi la „sfințenie". Puține limbi pot fi vorbite atât de simplu și atât de direct; și puține limbi aderă atât de greu la tot ce e fals. Nu e de mirare că rabinul Nahman din Brațlav* alege uneori limba idiș pentru a spune ce are pe suflet și a-i prezenta lui Dumnezeu dorințele sale arzătoare. Evreii au vorbit multe limbi de când au luat calea exilului, idiș a fost însă limba pe care au numit-o „evreiască".

Dar pentru că s-a dezvoltat în mijlocul unei populații aflate într-o permanentă luptă pentru supraviețuire, adeseori în condiții periculoase, idiș este și o limbă care asigură libera și deplina exprimare a plângerilor (*kvetch*). Astfel, Heschel vorbește despre reacția evreilor aşkenazi la privațiuni în termenii următori: „Suferința era a doua lor natură și vocabularul inimii lor cuprindea un singur sunet – Vai!" Un amestec de bucurie, tristețe și entuziasm – e strigătul care emană din toate picturile lui Soutine, o revărsare de pasiuni care ne aduce aminte de explozia de sentimente ce caracterizează o bună parte a literaturii idiș[17].

DESPRE PICTURILE LUI SOUTINE CU CARCASE

La începutul carierei, Soutine a pictat opere șocante reprezentând carne sângerândă și carcase de animale în descompunere. Acele picturi exprimă atât angoasa personală, cât și anxietatea culturală evreiască și, prin extensie, nimicnicia existenței

---

* Originar din Ucraina, Rabbi Nahman din Brațlav a întemeiat mișcarea hasidică Braslav (sau Breslav), fiind capul spiritual (țadik) unic al acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

umane. Din ce motiv s-a concentrat Soutine asupra picturilor reprezentând animale moarte nu putem ști cu certitudine, dar avem numeroase indicii. Mai întâi au fost sătenii din Smiloviciul său natal care erau obsedați de moarte și de descompunere. Apoi, a fost episodul în care copilul Soutine a fost bătut și probabil înjunghiat de fiul rabinului, care pare să fi fost măcelar. Mentorul lui Soutine, Fernand Cormon, a fost un pictor fascinat de macabru. Soutine însuși, adesea malnutrit, a suferit întreaga sa viață de probleme gastrointestinale și, în cele din urmă, a murit din pricina lor.

Pe lângă indiciile din biografia sa, avem și dovezi care țin de istoria artei. Se știe, de exemplu, că Soutine – și nu a fost singurul dintre artiștii de la École de Paris – a admirat picturile lui Rembrandt reprezentând carcase. În studiile lor de portretistică, Chagall, Modigliani și Kikoine l-au admirat și ei pe Rembrandt, nu doar ca pe un mare portretist – suficient de curajos pentru a picta cu o mână fermă o serie de autoportrete din tinerețe la o vârstă destul de avansată –, ci și ca pe un artist care a pictat evrei și a găsit surse de inspirație în subiectele evreiești. Rembrandt și alți pictori olandezi din secolul al XVII-lea au reprezentat, de fapt, o interacțiune în esență simpatetică cu cultura evreiască. În plus, societatea olandeză în general i-a apreciat pe evrei și, spre deosebire de spanioli, care îi demonizau, i-a privit mai degrabă ca pe niște outsideri interesanți și merituoși[18].

Soutine, însă, a avut o mai mare afinitate față de Rembrandt decât alți membri ai École de Paris. Lucrarea lui *Vită jupuită*, de exemplu, a fost în mod cert pictată ca un omagiu adus tabloului lui Rembrandt *Boul jupuit* (ILUSTRAȚIA II-7), pe care Soutine l-a văzut la Louvre. În pânza lui Rembrandt, capul și pielea animalului au fost îndepărtate, iar pieptul i-a fost larg deschis pentru a permite aerului să intre și să conserve

Scanned with OKEN Scanner

carnea. Carcasa e bine întinsă și atârnă, ca și cum ar fi crucificată[19]. În *Vită jupuită* (ILUSTRAȚIA II-8), Soutine merge mai departe decât Rembrandt, înfățișând un martiriu și mai violent. În vreme ce în pictura lui Rembrandt vedem corpul boului dintr-o parte, în *Vită jupuită*, carcasa larg desfăcută se află chiar în fața noastră și, spre deosebire de pictura lui Rembrandt, a lui Soutine e plină de sânge. Pentru a realiza pictura, Soutine a instalat practic o imensă carcasă în studioul său și a menținut aspectul proaspăt al culorilor și texturii picurând periodic sânge peste ea. Astfel, spre deosebire de *Boul jupuit* al lui Rembrandt, care arată static – e mai degrabă o bucată de carne pentru friptură dintr-o măcelărie –, carcasa lui Soutine îndură o moarte dureroasă chiar sub privirea noastră.

Toate picturile lui Soutine au pornit de la observarea atentă a naturii, dar, în pofida acestui fapt, au fost pictate într-o manieră nestudiată. Fără ca mai întâi să deseneze, Soutine scotea vopseaua din tub direct pe pânză și o transforma într-o explozie de culoare roșie și aurie, captând, după cum a scris Michael Rogan, „subiectul fecund al vieții trecătoare". Această tehnică ne confruntă cu teroarea provocată de imaginea boului expus complet, pe de o parte, și cu misterul vieții și al morții, pe de altă parte. Pictura este cu mult mai impresionantă deoarece vopseaua groasă a lui Soutine pare să fie amestecată cu sânge și noroi[20]. În vreme ce Rembrandt a făcut doar două picturi cu părți ale vitei, Soutine a produs între 1920 și 1925 o întreagă serie de boi jupuiți. În plus, a explorat o varietate de carcase ale altor animale: un iepure atârnat, care arată și el ca un om crucificat (ILUSTRAȚIA II-9), un calcan cu mațele scoase afară și păsări suspendate în aer.

Dacă atenția specială acordată de Soutine morții și descompunerii pare aproape supradeterminată din punct de

Scanned with OKEN Scanner

vedere psihanalitic, trebuie să spunem că au existat mai multe motive convergente în spatele ei. Istoricul francez al artei Élie Faure, un prieten de-al lui Soutine, a susținut că preocuparea artistului pentru reprezentarea cărnii de animal în descompunere transmite un sentiment tragic al martiriului, o viziune melancolică despre viață și despre procesul inexorabil al morții și decăderii. Sau, așa cum arată Janson în comentariul său despre pictura *Pasărea moartă*, pasărea devine un simbol terifiant al morții[21]. Privindu-i corpul jumulit de pene de culoare alb-gălbuie, brusc ne dăm seama îngroziți cât de mult aduce cu o formă umană, la fel cum ne dăm seama îngroziți că și boii jupuiți ai lui Rembrandt și Soutine – sau iepurele lui – seamănă cu Hristos pe cruce.

Atunci când ne confruntăm cu atât de multe carcase însângerate, nu putem să nu ne gândim la influența pe care vremurile tumultoase în care a trăit au exercitat-o asupra lui Soutine. În timpul Primului Război Mondial, i-a văzut pe cei din generația sa cum luptă și mor în ceea ce s-a dovedit a fi cel mai mare carnagiu din istorie, cu circa 37,5 milioane de victime. Și încă din anii 1920 și 1930, probabil că a avut premoniții despre cum nu doar viața în general, ci și cea a evreilor în particular avea să fie amenințată cu pierderea întregului sens într-o lume totalitară, în care dictatori ca Mussolini, Hitler, Stalin și Franco începeau să se facă remarcați. Obligat să fugă din Paris în 1940, când l-au invadat naziștii, Soutine a trăit câțiva ani în unele sate franceze. În acea perioadă, ulcerul i s-a agravat, iar în 1943 s-a întors la Paris pentru o operație de urgență. A murit acolo în acel an de ulcer perforat, la vârsta de cincizeci de ani.

În mod curios, Chagall, al cărui temperament, așa cum am menționat mai sus, nu putea fi cu mult diferit de al lui

Scanned with OKEN Scanner

Soutine, s-a apropiat oarecum de perspectiva lui Soutine ca reacție la Holocaust. În 1908, Chagall, aflat la începutul carierei sale – înainte ca Soutine să devină cunoscut –, făcuse un desen în tuș a crucificării. A revenit la acest subiect de două ori în 1912: o dată în *Calvarul*, în care reprezintă imaginea lui Hristos în fațete asemănătoare prismei, amintind de contemporanii săi cubiști, și din nou în *Golgota* (ambele aflate astăzi la Museum of Modern Art din New York). Ambele reflectă interesul lui Chagall pentru iconografia catolică, interes care data din zilele când mergea la școala din Vitebsk (ulterior, mama sa l-a trimis la un liceu de stat, unde a avut colegi catolici și a luat contact cu religia catolică). Ca reacție la Kristallnacht – din seara zilei de 9 noiembrie 1938, când a început atacul coordonat al naziștilor contra evreilor –, Chagall a pictat *Răstignirea albă* (ILUSTRAȚIA II-10). La fel ca în primele sale picturi cu acest subiect, Chagall l-a înfățișat pe Iisus ca evreu, cu șalele acoperite cu un *tallit*, un șal evreiesc de rugăciune. El l-a înconjurat cu simboluri ale persecuției evreilor de-a lungul istoriei, în semn de recunoaștere și respect nu numai față de evrei, dar și față de toți cei care au suferit sub ocupația nazistă. Potrivit lui Susan Tumarkin Goodman, Chagall „credea că nici o altă imagine nu era suficient de puternică pentru a transmite profunda lui durere față de anihilarea evreimii europene”[22]. Intenția lui Chagall a fost ca crucificarea să-i impresioneze pe creștini, adaugă Goodman, echivalând situația extrem de grea a poporului evreu cu martiriul lui Iisus. Chagall a pictat câteva răstigniri între 1938 și 1947 și, de asemenea, *Boul jupuit* (ILUSTRAȚIA II-11), o pânză influențată în mod clar nu numai de Rembrandt, ci și de Soutine.

Scanned with OKEN Scanner

PORTRETELE LUI SOUTINE

La fel ca alţi expresionişti, Soutine a folosit şi el distorsionarea chipurilor pentru a transmite intuiţii legate de psihicul subiecţilor săi, deşi într-o măsură mai tulburătoare. Portretele sale angajează nu numai creierul nostru vizual, ci şi pe cel emoţional, în special amigdala, o regiune aflată adânc în creier care ne coordonează emoţiile, inclusiv teama şi angoasa. Un exemplu edificator este portretul pe care Soutine i l-a făcut lui Madeleine Castaing (ILUSTRAŢIA II-12) în 1928. Madeleine şi soţul ei, Marcellin, au fost doi dintre cei mai mari susţinători ai lui Soutine; ea, în special, a oferit un sprijin intelectual important artei practicate de Soutine şi de ceilalţi artişti de la École de Paris. Soutine a surprins bogăţia, rafinamentul şi eleganţa lui Madeleine, în special prin pieptănătură şi haina de blană neagră, dar a lăsat să i se vadă şi fragilitatea prin faţa distorsionată şi prin nervozitatea evidentă din mişcarea mâinilor. Într-adevăr, o parte din frumuseţea de netăgăduit a acestui portret misterios constă în acea distorsionare transmisă direct de gestica mâinilor şi de vioiciunea minţii.

Aici vedem o trăsătură caracteristică a portretelor lui Soutine, şi anume, o reprezentare pronunţat asimetrică a feţei umane. Ea este deosebit de interesantă în lumina cercetării psihologului David Perrett, care a arătat că atât femeile, cât şi bărbaţii din diverse culturi preferă feţele simetrice. Perrett sugerează că simetria reflectă, pentru mulţi indivizi, un aport genetic sănătos şi bune capacităţi de reproducere[23]. Soutine a încercat să folosească aceste emoţii primitive pentru a genera reacţia dorită din partea privitorului. El pare să fi înţeles că multe forme de artă au succes pentru că implică în mod deliberat exagerări şi distorsiuni menite să ne stârnească

Scanned with OKEN Scanner

curiozitatea și să genereze o reacție emoțională satisfăcătoare în creierele noastre.

Dar, pentru a fi eficiente, asemenea devieri de la reprezentarea realistă nu pot fi arbitrare. Ele trebuie să reușească să capteze mecanismele cerebrale înnăscute pentru declanșarea emoțiilor, aducându-ne aminte încă o dată de descoperirea făcută de psihologii behaviorişti și de etologi cu privire la importanța exagerării. Această descoperire a devenit punctul de plecare pentru explorarea unui simplu stimul declanșator care este capabil să genereze un comportament pe deplin format și a cărui exagerare produce un comportament și mai puternic. Psihologul cognitiv Vilayanur Ramachandran se referă la acești stimuli declanșatori exagerați folosind expresia „principiul ducerii la extrem" (*peak shift principle*)[24]. Potrivit acestei idei, artistul încearcă nu numai să surprindă esența unei persoane, ci să o și amplifice printr-o exagerare potrivită, și astfel să activeze mai puternic aceleași mecanisme neuronale care ar fi fost declanșate de persoană în viața reală. Ramachandran subliniază că abilitatea artistului de a extrage trăsăturile esențiale ale unei imagini și de a elimina informațiile redundante sau nesemnificative este similară cu ceea ce sistemul vizual, și în special diferitele regiuni ale căii optice responsabile de imagini, a fost deprins prin evoluție să facă. Astfel, artistul oferă în mod inconștient un stimul declanșator exagerat, luând media tuturor chipurilor, scăzând-o din chipul modelului și amplificând apoi diferența.

Principiul ducerii la extrem se aplică atât adâncimii și culorii, cât și formei. În picturile lui Soutine, exagerarea adâncimii este flagrantă în lipsa de perspectivă și în culorile exaltate de pe chipurile pe care le pictează. Mai mult, urmându-l pe Van Gogh, Soutine a demonstrat că, intuitiv, cunoștea acest principiu pe care l-a folosit accentuând proprietățile

Scanned with OKEN Scanner

texturale ale fețelor pe care le picta[25]. Putem vedea lesne distorsionări în autoportretul lui Soutine (ILUSTRAȚIA II-13), în care culorile fundalului se regăsesc pe unele porțiuni de pe frunte, iar el ne privește ca și cum nu ar ști în ce mod să interpreteze această întâlnire. Nu e un artist încrezător în sine, așa cum vedem în *Las Meninas* al lui Velázquez, în care pictorul își afirmă rolul său central de creator de artă. Soutine este un om nesigur pe sine, un om care se confruntă cu o lume incertă.

O distorsionare și mai mare se vede clar în *Portret de bărbat*, o pictură a lui Soutine din 1922 care îl înfățișează pe prietenul său, pictorul Émile Lejeune (ILUSTRAȚIA II-14). Soutine a folosit aceste distorsiuni pentru a transmite diversele fațete ale caracterului complex al lui Lejeune, ele fiind evidente în diferențele de la nivelul ochilor, al sprâncenelor și nărilor. Lejeune este, sugerează Soutine, un bărbat cu multiple talente.

Același lucru se poate spune despre *Patiserul*, pictat în 1919 (ILUSTRAȚIA II-15), care a fost descris de Paul Guillaume, impresarul lui Soutine, drept reprezentarea „unui patiser uimitor, fascinant, de-a dreptul sfidător, procopsit cu o ureche extrem de uriașă și de superbă, și atât de neașteptată și de dreaptă: o adevărată operă de artă. Am cumpărat-o". Distorsiunile din *Patiserul* transmit mișcare, tensiune și animism, un indiciu despre lucruri care s-au întâmplat și care s-ar mai putea întâmpla în continuare. Și, așa cum scria Guillaume, *Patiserul* a fost și primul portret care i-a adus recunoaștere lui Soutine: „Dr. [Albert C.] Barnes l-a văzut la mine acasă: «Dar este o frumusețe», a strigat". Plăcerea spontană pe care Barnes, unul dintre cei mai renumiți colecționari de artă ai secolului XX, a simțit-o când a văzut *Patiserul* a schimbat pentru totdeauna destinul artistului. Barnes a cumpărat șaizeci de lucrări semnate de Soutine „transformându-l peste noapte într-un pictor bine cunoscut și căutat de iubitorii de artă"[26].

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZA PSIHOLOGICĂ A EXPRESIEI FACIALE

De ce Soutine și alți pictori evrei de la École de Paris s-au preocupat atât de mult de portretistică? De fețele umane? Pentru că, asemenea unor artiști care i-au precedat, și-au dat seama implicit că figurile umane sunt esențiale pentru interacțiunea noastră socială. După cum a arătat Charles Darwin, nu numai că ne recunoaștem unii pe alții cu ajutorul fețelor, dar expresiile faciale constituie sistemul nostru principal de semnalizare socială, de la înfiripărea unei prietenii și aflarea unui partener, până la încheierea unei afaceri. Ca animale sociale, ne comunicăm unii altora ideile, planurile și emoțiile, în mare parte prin expresiile noastre faciale. Poți, așadar, să atragi o persoană zâmbindu-i seducător sau să o respingi cu o privire ce nu prevestește nimic bun.

Creierul nostru tratează chipurile într-un mod diferit. Computerele care pot să rezolve probleme logice și matematice complexe au mari dificultăți în ce privește recunoașterea facială, însă creierul uman se pricepe excelent să o facă. În plus, putem să recunoaștem imediat o linie care desenează chipul uman; de fapt, o ușoară exagerare a trăsăturilor de pe chipul unei persoane ne ajută să o recunoaștem mai ușor. Una dintre explicații este că creierul uman tratează chipurile în moduri neobișnuite, așa cum vom vedea.

La începutul anilor 1930, istoricul de artă vienez Ernst Kris a devenit tot mai interesat de analiza științifică a expresiei faciale. Acest interes a stat la baza încercărilor sale revoluționare de a combina istoria artei cu perspectiva psihanalitică. Kris a început să studieze expresiile faciale exagerate. Curând i s-a alăturat Ernst Gombrich și împreună au scris o carte

Scanned with OKEN Scanner

despre psihologia şi istoria caricaturii, pe care au văzut-o ca o serie de experimente referitoare la modul de percepere a expresiei faciale.

Artiştii au înţeles de-a lungul timpului preeminenţa feţelor umane. Kris şi Gombrich au susţinut că artiştii secolului al XVI-lea au descoperit că o caricatură a feţei – de exemplu, prin exagerarea unor trăsături – este adesea mai uşor de recunoscut decât o faţă reală, idee care a fost exploatată de pictorii manieriști, inclusiv de Michelangelo. Pe parcursul cercetărilor lor, Kris şi Gombrich au început să considere pictura expresionistă o reacţie împotriva mijloacelor convenţionale de reprezentare a feţelor şi corpurilor. Noul stil expresionist, au afirmat ei, a rezultat din fuziunea a două tradiţii: arta frumoasă, aşa cum descindea ea din manieriști, şi caricatură, lansată la sfârşitul secolului al XVI-lea de Agostino Carracci, care folosea distorsionarea şi exagerarea pentru a sublinia trăsăturile de identificare ale unei persoane.

Reflectând la istoria caricaturii, Gombrich şi Kris, uimiţi de cât de târziu a apărut caricatura, au tras concluzia că apariţia ei a coincis cu o schimbare spectaculoasă a rolului şi poziţiei artistului în societate. La sfârşitul secolului al XVI-lea, artiştii nu mai trebuiau să fie preocupaţi de stăpânirea tehnicilor necesare pentru a reprezenta realitatea. Ei nu mai erau tehnicieni, ci deveniseră creatori, comparabili poeţilor, şi puteau să formeze o realitate a lor proprie. Această transformare a culminat cu încercarea expresioniştilor de a proceda astfel încât arta să nu mai oglindească pur şi simplu obiectul sau persoana înfăţişată, ci şi mintea conştientă sau inconştientă a artistului.

Scanned with OKEN Scanner

CUM PRELUCREAZĂ CREIERUL NOSTRU FEȚELE?

Pentru a înțelege pe deplin acest fenomen, trebuie să cunoaștem câte ceva despre structura creierului. Pe scurt, creierul nostru are patru lobi: frontal, parietal, occipital și temporal (FIGURA 2-1). Locul în care informațiile vizuale ajung mai întâi în creier este lobul occipital, iar lobul temporal este cel în care are loc reprezentarea (interpretarea) feței. Informațiile vizuale sunt preluate de ochii noștri. În spatele fiecărui glob ocular se află retina, un strat de celule fotosensibile, și axonii lungi ale căror celule nervoase formează nervul optic. La capătul acestuia se află o regiune a creierului numită nucleu geniculat lateral, care proiectează informațiile pe cortexul vizual din spatele creierului. Informațiile sunt procesate în câteva etape, iar în fiecare dintre aceste etape ele sunt procesate într-o manieră din ce în ce mai complexă.

Oamenii de știință au învățat foarte multe despre reprezentarea fețelor în creierul oamenilor de la persoanele care suferă de orbire facială. Această afecțiune a fost descrisă pentru prima oară de Jean-Martin Charcot în 1883, iar numele ei, „prosopagnozia", și caracterizarea ei modernă, din 1947, se datorează lui Joachim Bodamer. Tulburarea apare ca urmare a unei leziuni la nivelul cortexului temporal inferior (FIGURA 2-1), care fie că este prezentă la naștere, fie e provocată de o traumă sau o boală la cap. Aproape 10% din populație suferă de o formă ușoară de orbire facială congenitală.

Persoanele care au o leziune a cortexului temporal inferior anterior pot să recunoască o față drept față, dar sunt incapabile să spună cărei persoane îi aparține. Cele care au afectat cortexul temporal inferior posterior nu pot deloc să recunoască

Scanned with OKEN Scanner

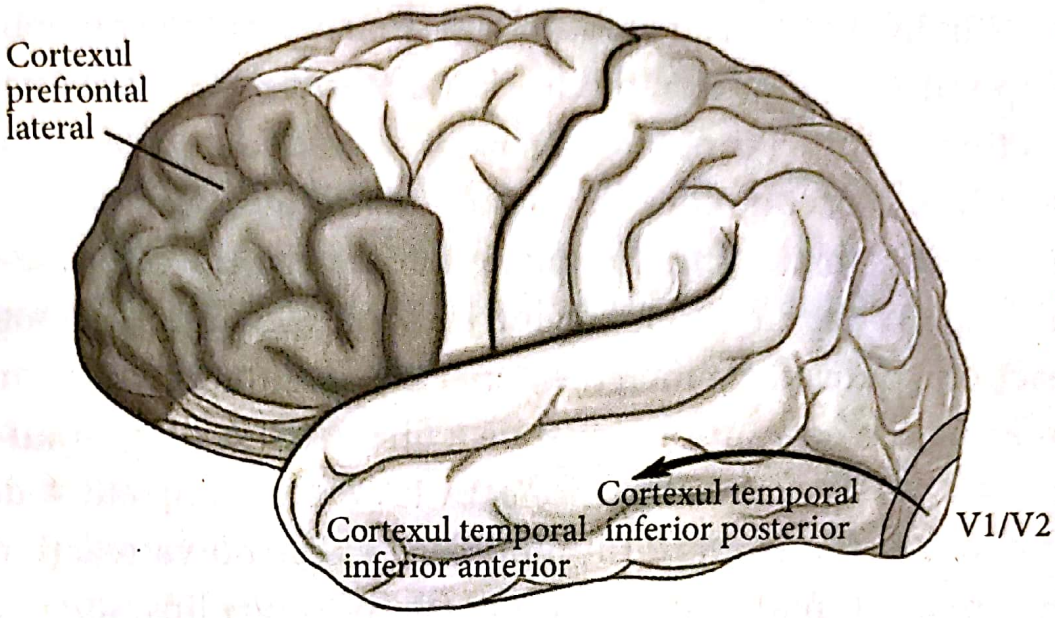


FIGURA 2-1. Emisfera stângă a creierului cu regiunile implicate în reprezentarea fețelor

Reproducere după Eric R. Kandel, *Epoca inconștientului. Explorarea inconștientului în artă, minte și creier din Viena anului 1900 până în zilele noastre* (Polirom, Iași, 2023), p. 234, figura 17-1

o față ca fiind față. În faimosul roman al lui Oliver Sacks *The Man Who Mistook His Wife for a Hat**, un bărbat care suferă de orbire facială încearcă să-i ia capul soției și să-l pună pe capul lui, deoarece crede că acel cap este o pălărie.

În mod paradoxal, persoanele cu prosopagnozie pot să recunoască fețele răsturnate mult mai ușor decât cele care nu suferă de orbire facială, fapt care sugerează că creierul nostru conține o regiune specializată în recunoașterea fețelor aflate într-o poziție corectă. Charles Gross de la Priceton și, ulterior, Margaret Livingstone, Doris Tsao și Winrich Freiwald de la Harvard au făcut câteva descoperiri importante despre această regiune la macaci. Folosind o combinație de imagistică cerebrală și înregistrări electrice ale semnalelor provenite de la

* Ediție în limba română, *Omul care își confunda soția cu o pălărie*, traducere de Dan Rădulescu, Humanitas, București, 2021.

Scanned with OKEN Scanner

celule individuale, ei au identificat șase structuri mici din lobul temporal al maimuțelor, pe care le-au numit zone faciale, care reacționau atunci când animalelor li se arăta o față. Și au mai identificat un set de zone faciale, asemănătoare, deși mai mici, în creierul uman. Studiile făcute de Tsao și un coleg de-al său[27] au arătat că o celulă dintr-o zonă facială a maimuței reacționa puternic la imaginea unei alte maimuțe și chiar mai puternic la o caricatură exagerată a unei fețe (vezi capitolul 1, FIGURA 1-19). Celula reacționează la o față completă – doi ochi și o gură în interiorul unui cerc –, dar nu va reacționa dacă una sau mai multe dintre aceste trăsături lipsesc.

O serie de modele computaționale ale vederii sugerează că unele trăsături faciale sunt definite prin contrast[28]. Un asemenea exemplu este zona ochilor și a frunții: ochii tind să fie mai întunecați decât fruntea, indiferent de condițiile de lumină. Modelarea pe calculator sugerează că asemenea trăsături definite prin contrast semnalează creierului că este prezentă o față. Pentru a testa aceste idei, Ohayon, Freiwald și Tsao au prezentat unor maimuțe o serie de fețe artificiale, trăsăturilor fiecăreia dintre aceste fețe fiindu-le atribuită o valoare de iluminare unică, mergând de la întunecat la foarte luminos[29]. Apoi au înregistrat activitatea pe care celulele individuale din zonele faciale de mijloc ale maimuțelor o aveau ca reacție la fețele artificiale și au constatat că celulele reacționează într-adevăr la contrastele dintre trăsăturile faciale. Mai mult, majoritatea celulelor sunt sensibile la contrastele dintre anumite perechi de trăsături, cele mai comune cazuri fiind cele în care nasul este mai luminos decât unul dintre ochi.

Aceste preferințe se potrivesc cu cele anticipate de modelul computațional al vederii. Dar, de vreme ce rezultatele ambelor studii făcute pe macaci și pe calculator sunt întemeiate pe fețe artificiale, întrebarea evidentă este dacă ele pot fi extinse

Scanned with OKEN Scanner

la fețe reale. Cercetătorii au descoperit că reacțiile se amplificau odată cu creșterea numărului de trăsături definite de contrast. În mod specific, celulele nu reacționau în mod optim la fețe reale conținând doar patru trăsături definite prin contrast, deși le recunoșteau ca fețe, dar reacționau bine la fețe conținând opt sau mai multe trăsături definite prin contrast.

Tsao, Freiwald și colegii lor descoperiseră mai devreme că celulele din zonele faciale reacționează selectiv la forma unor trăsături ale feței, cum ar fi nasul sau ochii[30]. Descoperirile lui Ohayon arătau acum că preferința pentru o anumită trăsătură facială depinde de luminanța ei în raport cu alte părți ale feței. Un fapt important este că majoritatea celulelor cerebrale din zonele faciale de mijloc reacționează atât la contrast, cât și la formă. Acest fapt ne-a condus la o concluzie importantă: contrastul este util pentru detectarea feței și forma este utilă pentru recunoașterea feței, două dintre numeroasele caracteristice pe care Soutine le-a folosit pe scară largă.

Aceste studii au proiectat o lumină nouă asupra naturii șabloanelor pe care creierul le folosește pentru a detecta fețe. În plus, potrivit unor studii behavioriste, există o legătură strânsă între mecanismul de detectare a feței și zonele care controlează atenția, iar această concluzie ar putea să explice de ce chipurile și portretele ne atrag atenția atât de mult.

PERCEPȚIA MULTISENZORIALĂ ÎN PICTURILE LUI SOUTINE

Cu toate că m-am concentrat asupra picturilor cu carcase de animale și portretelor lui Soutine, peisajele lui, unduioase și torsionate, sunt în general considerate a fi cele mai remarcabile dintre lucrări sale, o culme a manifestării sale expresioniste.

Scanned with OKEN Scanner

Clădirile din peisaje par antropomorfice, ele mai degrabă pivotează decât își asumă o formă arhitecturală statică. Uneori, sunt aproape abstracte, cu spirale amorfe și pete ciudate de culoare, iar figurile din ele par mult mai alungite decât de obicei (ILUSTRAȚIA II-16).

Picturile lui Soutine se disting nu doar prin distorsiunea vizuală, ci și prin bogăția vopselelor, cu straturi suprapuse, ceea ce creează o senzație tactilă. Artistul avea obiceiul să refolosească pânze vechi pentru că îi plăcea să aplice vopsea proaspătă pe o suprafață deja bogat texturată. Credea că textura creează iluzii vizuale care oferă o calitate tactilă (haptică) suprafeței unei picturi. Soutine obținea acest efect prin impasto, tehnică de aplicare a vopselei în strat gros cu o pensulă sau cuțit de pictură. Când această tehnică este folosită cu succes, privitorul poate să simtă practic textura vopselei. Deoarece culorile lui Soutine sunt atât de bogate, iar lucrul său cu pensula atât de agitat, impasto-ul său gros aplicat pe suprafețe texturate i-a permis să creeze ceea ce aproape că ar putea fi considerată o sculptură agitată.

Pentru a dezvolta și mai mult această caracteristică sculpturală, Soutine transforma bulgării de pigment gros în basoreliefuri menite să exprime sentimente, o tehnică introdusă de Van Gogh și Munch – primii expresioniști – și dusă ulterior mai departe de expresioniștii vienezi Oskar Kokoschka și Egon Schiele. Soutine a mers însă și mai departe. Străpungea pânza cu un cuțit de paletă și aplica vopsea cu mâinile goale. Freca, răzuia și zvârlea pigmentul pe pânză cu o asemenea forță, încât făcea uneori găuri în ea. Așa cum am văzut, lumea lui Soutine se clătina pe marginea dezintegrării. Drept urmare, el putea să imprime unei imagini un extraordinar simț tactil, iar în timp acest accent pus pe percepția tactilă a devenit tot mai explicit.

Scanned with OKEN Scanner

INTERACȚIUNI TACTILE, VIZUALE ȘI EMOȚIONALE ÎN PROCESAREA NEURONALĂ A CONTRIBUȚIEI PRIVITORULUI

Folosirea unor elemente tactile puternice într-o pictură adaugă o dimensiune importantă reacției privitorului. Unul dintre primii istorici de artă care a scos în evidență acest aspect a fost Bernard Berenson. În *The Florentine Painters of the Renaissance*, el susținea că: „elementul esențial în arta picturii... a fost... să ne stimuleze conștiința valorilor tactile" și astfel să ne solicite imaginația tactilă în aceeași măsură în care o fac obiectele reale. Berenson spune în continuare că forma – volumul, masa și textura – este un element principal al plăcerii noastre estetice. Privind o pictură de Giotto, de exemplu, senzațiile noastre vizuale sunt transformate în senzații de atingere, apăsare și apucare. O asemenea percepție vizuală este o experiență unitară a minții și corpului, o unitate fiziologică și psihologică[31].

Percepția implică un număr de simțuri, nu doar vederea. În evaluarea reacției privitorului la opere de artă, istoricii au subevaluat adesea abilitatea creierului de a coordona interacțiunea simțurilor noastre, în special a simțurilor vizual și haptic, dar, când este cazul, și a gustului sau a mirosului. Ideea clasică potrivit căreia creierul procesează diferitele simțuri în mod separat a fost înlocuită în ultimii ani de noua perspectivă conceptuală a creierului „metamodal" a cărui organizare facilitează executarea unor sarcini multisenzoriale[32].

Știința modernă a creierului a dezvăluit că o serie de regiuni ale cortexului despre care se credea a fi specializate în procesarea informațiilor vizuale sunt activate și de atingere. O regiune a cortexului deosebit de importantă este complexul

Scanned with OKEN Scanner

occipital lateral, care reacționează la vederea și atingerea unui obiect[33]. Texturile obiectelor activează de asemenea și neuroni dintr-o regiune vecină, din cortexul occipital median, indiferent dacă aceste obiecte sunt sesizate de ochi sau de mână[34]. Așa se explică de ce putem să identificăm și să distingem cu ușurință între diverse materiale – piele, textile, lemn sau metal – și putem să o facem doar dintr-o privire[35].

Studiile de imagistică cerebrală au scos la iveală faptul că modul în care sunt codate informațiile vizuale se modifică gradual. În primele etape, procesarea vizuală a unei picturi sau a oricărui alt obiect este doar vizuală. Procesarea ulterioară conduce la o reprezentare multisenzorială a obiectului în creier (mai precis în girusul fusiform și șanțul colateral) care ne permite să clasificăm diversele materiale[36]. În aceste regiuni superioare ale creierului, percepția texturii, care este esențială pentru picturile lui Soutine, e strâns legată de discriminarea vizuală, pentru că această parte a sistemului vizual al creierului are un set robust și eficient de mecanisme pentru procesarea imaginilor texturate[37]. În plus, asocierea trans-modală este esențială pentru modul în care creierul percepe opera de artă.

Pe lângă interacțiuni vizuale și tactile, imaginile dureroase, asimetrice și existențiale ale lui Soutine activează în creierul nostru și emoții puternice – uneori plăcere, dar mai adesea teamă, angoasă și incertitudine. În 1900, marele istoric al artei vienez Alois Riegl a fost primul care a încercat să realizeze o punte între istoria artei și știință, concentrându-se asupra psihologiei percepției. Riegl a susținut că nicio operă de artă nu este completă fără reacția privitorului (sau contribuția privitorului). Astăzi, putem începe să conturăm de o manieră preliminară un set de circuite neuronale implicate în contribuția privitorului care merg mult mai departe de începutul important al lui Berenson. FIGURA 2-2 arată că, pe lângă

Scanned with OKEN Scanner

percepția vizuală a unei imagini, inclusiv transformarea experienței vizuale în senzații tactile, creierul conține o reprezentare a chipului, în particular emoția transmisă de acel chip, care este mediată de amigdală, structura cerebrală executivă pentru emoție. Contribuția privitorului include de asemenea percepția corpului, corpul în mișcare, emoția, simularea, empatia și teoria minții.

Mă voi concentra aici doar asupra câtorva componente, recent stabilite, ale circuitului neuronal al contribuției privitorului. Mai mult, deși voi ilustra schematic diversele componente care facilitează contribuția privitorului ca interacționând de o manieră liniară, ele, de fapt, nu interacționează. În plus, au și conexiuni suplimentare importante, inclusiv de feedback, între ele. Zonele cognitive de ordin superior implicate în teoria minții, care au primit informații din zonele anterioare implicate în procesarea vizuală și tactilă, pot influența și modifica procesarea din zonele senzoriale anterioare implicate în recunoașterea feței și pot modifica procesarea acestora.

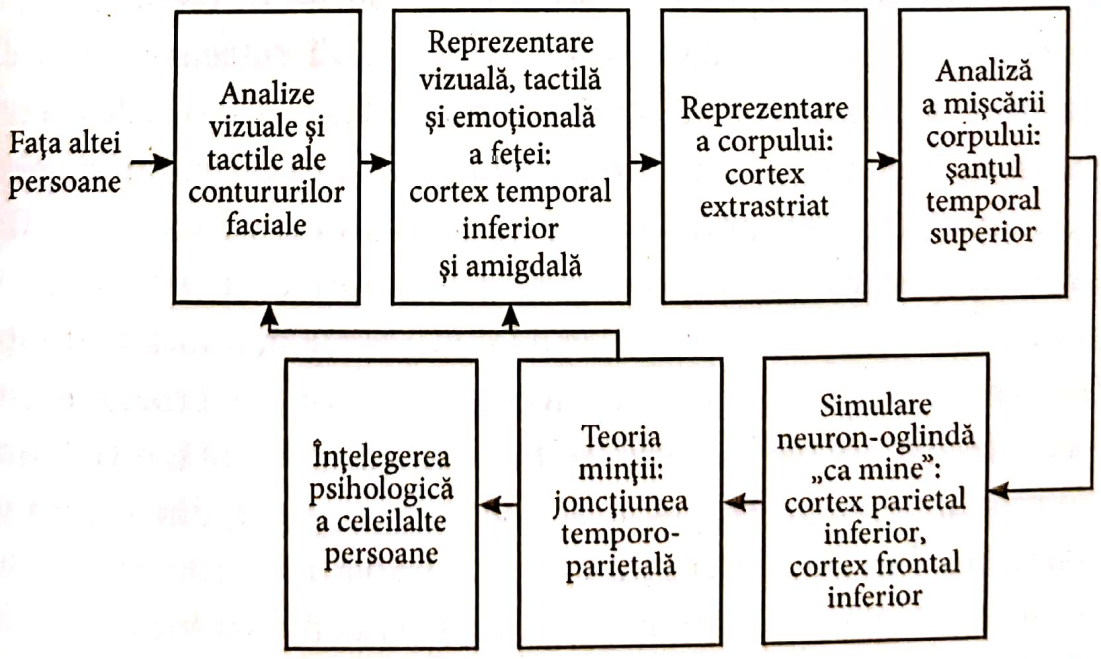


FIGURA 2-2. Diagrama reprezentând fluxul circuitului neuronal implicat în contribuția privitorului; imagine: Chris Wilcox

Scanned with OKEN Scanner

O descoperire interesantă este sistemul neuronilor-oglindă, sistem care este implicat în imitare (oglindire) și care a fost descoperit la maimuțe de Giacomo Rizzolatti, un neurocercetător italian. El și-a dat seama că unele celule din sistemul motor al creierului maimuței reacționează nu numai la mișcările pe care le face maimuța, ci și la cele pe care le fac alții, inclusiv oamenii. Acest sistem al neuronilor-oglindă, s-a sugerat, poate fi și el responsabil pentru reacția noastră empatică la imagini și la opere de artă.

Pe lângă sistemul neuronilor-oglindă, arta antrenează și alte componente ale circuitelor neuronale implicate în contribuția privitorului, inclusiv sistemele cerebrale implicate în empatie și teoria minții, procese care se preocupă de sentimentele, obiectivele și aspirațiile unei alte persoane. Astfel, privitorul nu numai că își proiectează propriile sentimente asupra uneia sau mai multor persoane dintr-o pictură, ci încearcă să înțeleagă concomitent și obiectivele și aspirațiile lor. După cum am văzut, acest lucru este valabil și pentru simțul tactil. Calitatea sculpturală a picturii lui Soutine ne oferă practic o experiență tactilă, ceea ce interacționează cu sensibilitatea noastră vizuală. Atunci când „simțim textura vopselei" cu ochii noștri, noi re-creăm realmente acțiunile artistului de pe durata creării imaginii. La fel cum neuronii-oglindă pot fi utilizați pentru a interpreta sensul comportamentelor observate, noi aproape că putem „vedea" mișcările mâinii artistului în urmele de pe pânză. Ideea de a utiliza o vopsea groasă pentru a transmite impresia de agitație este importantă; o vedem în mișcările paralele ale pensulei, scurte și repetate, din lucrările târzii ale lui Van Gogh, în care textura și mișcările pensulei reprezintă mai degrabă emoții decât oameni sau lucruri.

Diversele funcții ale contribuției privitorului sunt localizate în regiuni distincte ale creierului (FIGURA 2-3). Astfel, cortexul

Scanned with OKEN Scanner

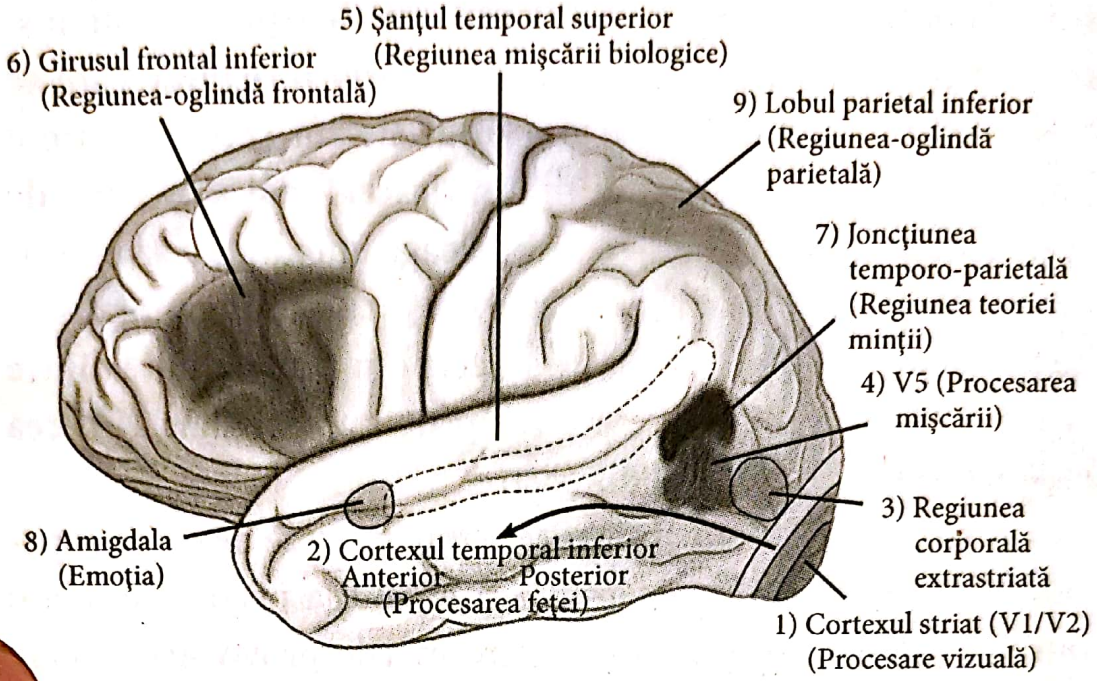


FIGURA 2-3. Regiuni ale creierului implicate în contribuția privitorului

Ilustrație de Therese Winslow, pentru Eric Kandel

striat (1), care este primul releu de procesare vizuală din cortexul cerebral, proiectează informația pe cortexul temporal anterior și cel posterior (2), unde sunt reprezentate chipuri. În spatele cortexului striat se află o regiune corporală extrastriată (3), care procesează imagini ale corpului. În spatele regiunii corporale extrastriate se află o regiune care procesează mișcarea (4), fie că este generată de un automobil sau de o persoană. Dimpotrivă, în partea de sus (superioară) a cortexului temporal se află o regiune (5) care prelucrează numai mișcare biologică, precum cea care ia naștere atunci când o persoană se mișcă sau dă mâna cu tine. Copiii cu autism pot reacționa perfect la mișcarea unei mașini, dar au dificultăți cu mișcările biologice cu semnificație socială ale unei persoane.

În cortexul parietal și în cortexul motor suplimentar frontal (6) sunt două regiuni care conțin neuroni-oglindă și care

Scanned with OKEN Scanner

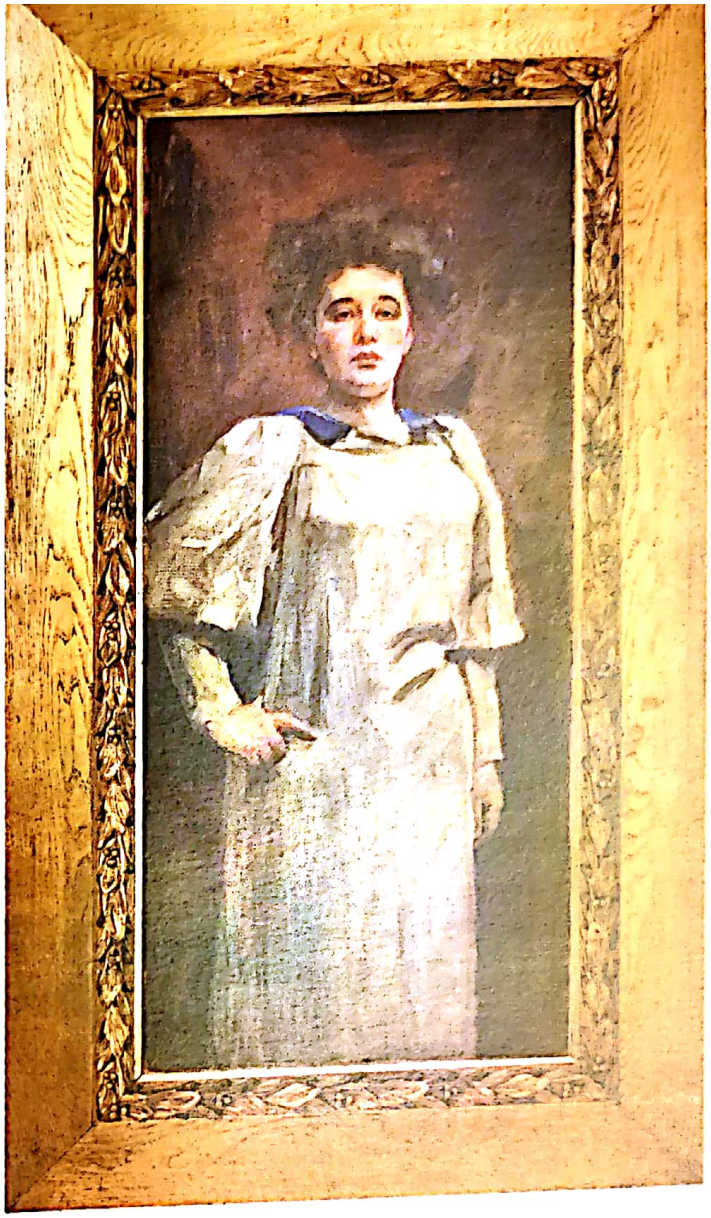
sunt implicate în imitare, așa cum am menționat mai sus. În joncțiunea temporo-parietală (7) există o regiune care se ocupă de teoria minții, parte a unui sistem cerebral care e implicată în empatie, așa cum am descris mai sus. Aici, de exemplu, privitorul încearcă să înțeleagă empatic ce se întâmplă în mintea lui Madeleine Castaing așa cum este ea înfățișată de Soutine (ILUSTRAȚIA II-12). În cele din urmă, multe dintre aceste regiuni sunt conectate reciproc cu amigdala (8), cea care orchestrează emoțiile noastre.

Modul în care interacționează aceste procese de ordin superior pentru a crea, în ansamblu, contribuția privitorului la o pictură de Soutine este una dintre marile provocări cu care se confruntă neuroștiința în secolul XXI.

Mulțumiri: Acest eseu a apărut inițial sub titlul „Empathies and the Uncertainties of Being in the Paintings of Chaim Soutine: A Beholder's Perspective" („Despre empatii și incertitudinile ființei în picturile lui Chaïm Soutine: o perspectivă a privitorului") în *Life in Death: Still Lifes and Select Masterworks of Chaim Soutine* (*Viață în moarte. Naturile moarte și capodoperele lui Chaïm Soutine*), ed. Esti Dunow și Maurice Tuchman (New York: Paul Kasmin Gallery, 2014), 11–25.

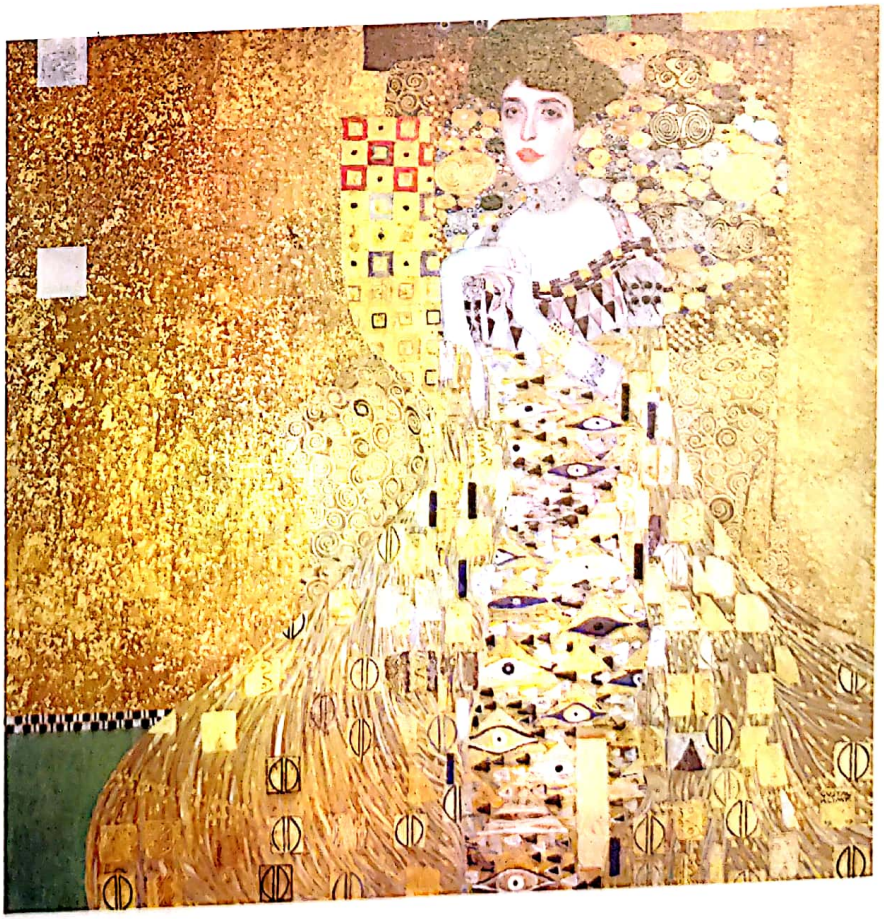
Sunt recunoscător lui Blair Potter, Jillian Davidson, Tom Albright, Charles Gilbert și Virginiei Barry pentru comentariile lor pertinente despre acest eseu.

Scanned with OKEN Scanner



II-1. Teresa Ries, *Autoportret.*
Ulei pe pânză

Wien Museum in Karlsplatz



II-2. *Portretul lui Adele Bloch-Bauer I* (1907).
Ulei şi foiţă de aur şi argint pe pânză

Neue Galerie New York

Scanned with OKEN Scanner

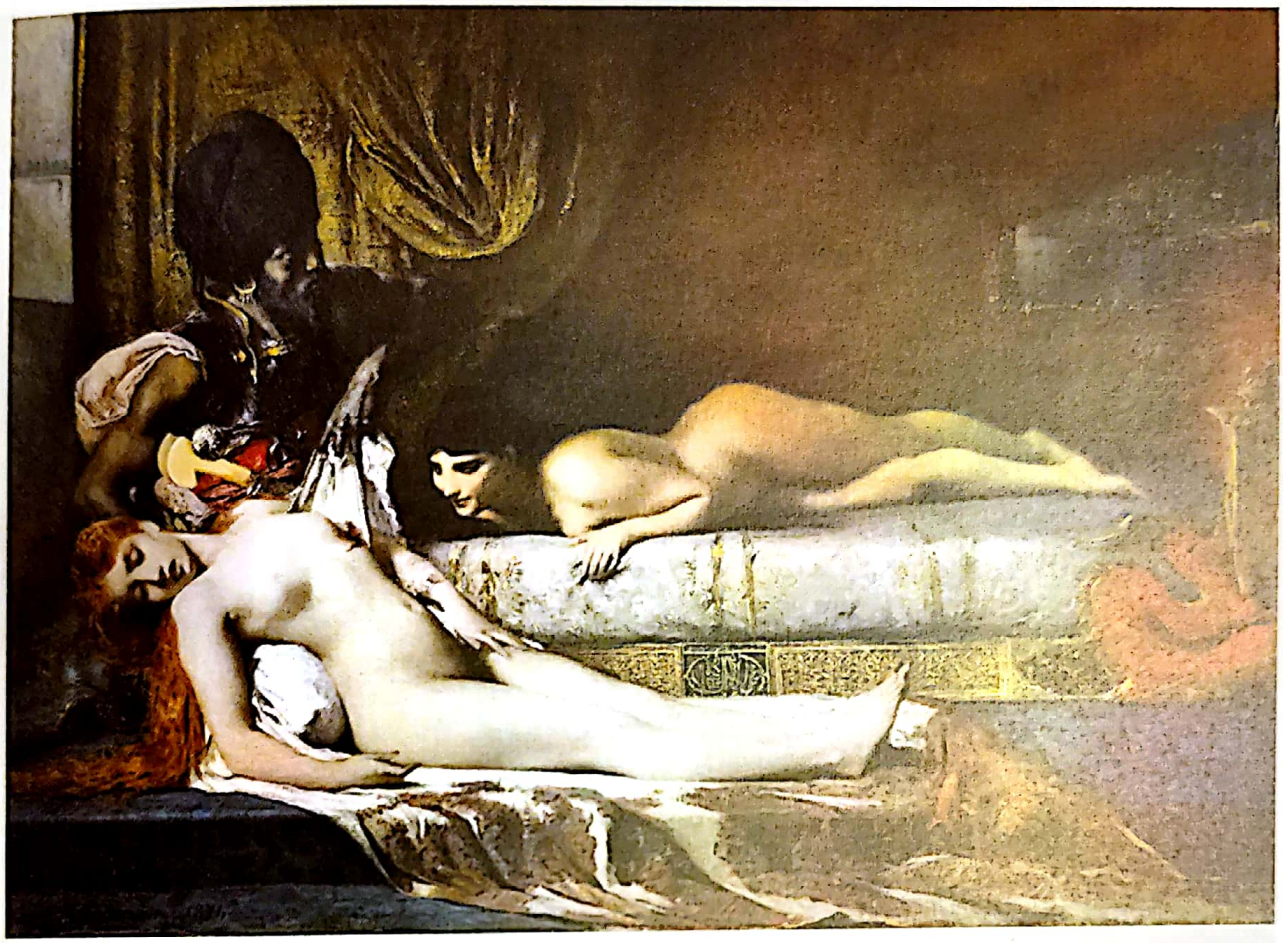
II-3. Marc Chagall, *Violonistul* (1912-13). Ulei pe pânză de in, 188 × 158 cm

Stedelijk Museum, Amsterdam. Art Resource, NY © ARS, NY

II-4. Marc Chagall, *Deasupra oraşului* (1914-18). Ulei pe pânză, 153 × 209 cm

Galeria Tretiakov, Moscova. HIP / Art Resource, NY © ARS, NY

Scanned with OKEN Scanner



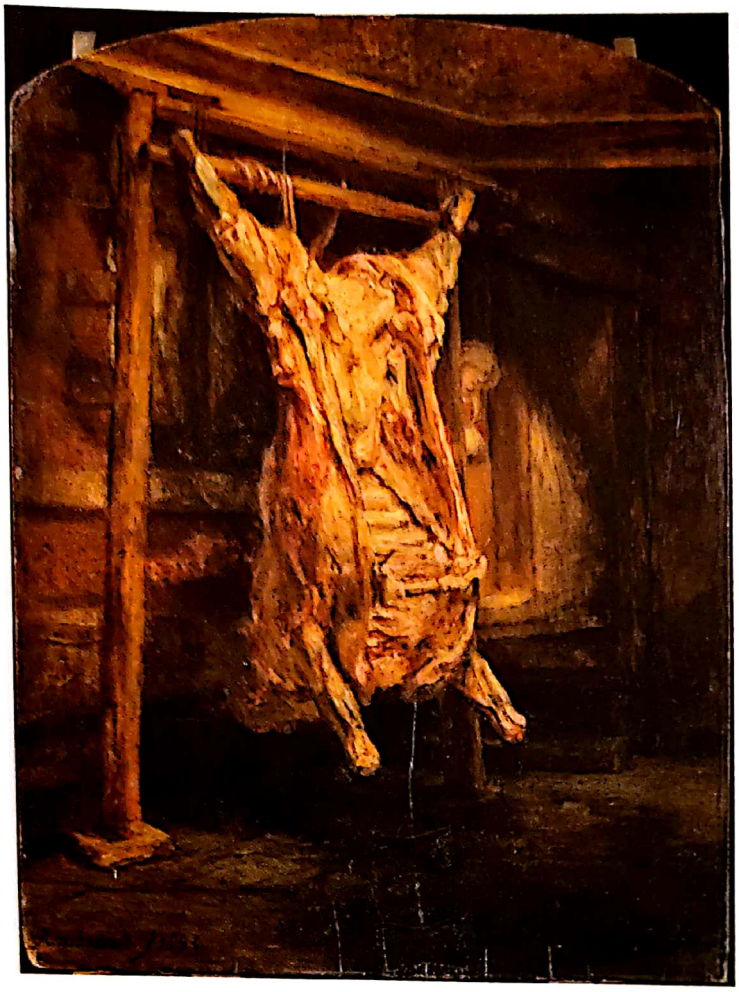
II-5. Fernand Cormon, *Crimă în Serai* (1874). Ulei pe pânză, 160 × 220 cm

Musée des Beaux-Arts de Besançon

II-6. Chaïm Soutine, *Natură moartă cu lămâi* (c. 1916). Ulei pe pânză, 63 × 54 cm

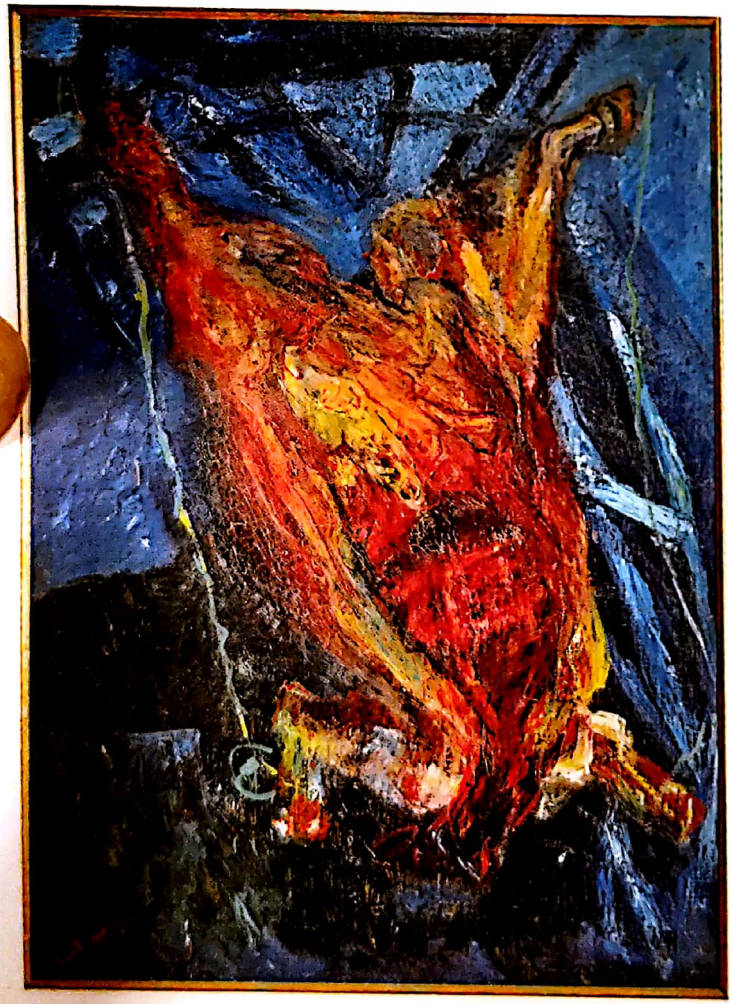
Colecție privată. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Scanned with OKEN Scanner



II-7. Rembrandt van Rijn, *Boul jupuit* (1655). Ulei pe lemn, 94 × 69 cm

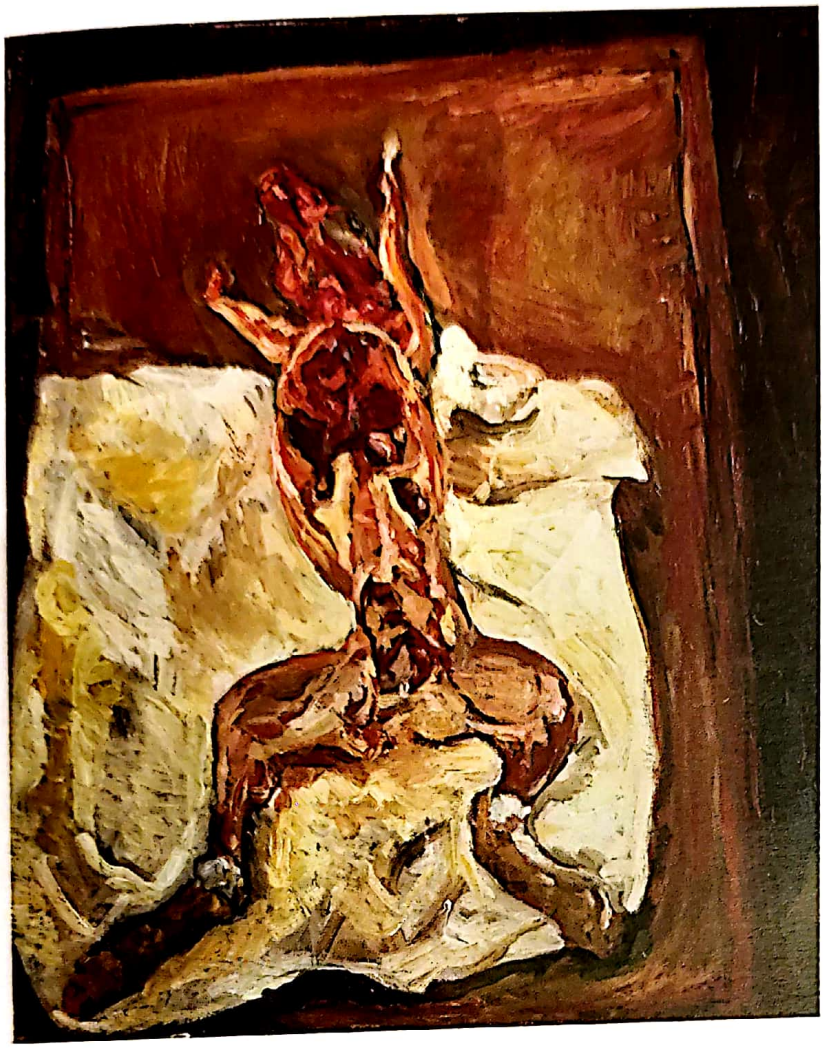
Musée du Louvre, Paris



II-8. Chaïm Soutine, *Vită jupuită* (c. 1924). Ulei pe pânză, 128,9 × 74,5 cm

Colecţie privată. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Scanned with OKEN Scanner



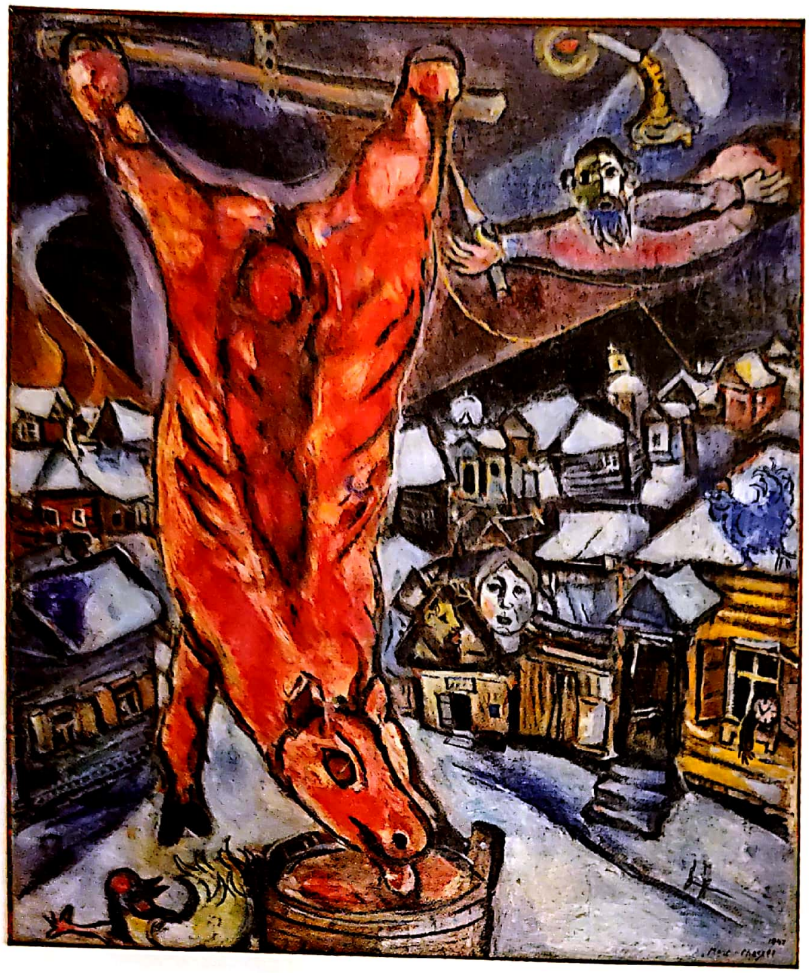
II-9. Chaïm Soutine, *Iepure jupuit* (c. 1921). Ulei pe pânză, 75,6 × 60 cm

The Barnes Foundation.
© Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

II-10. Marc Chagall, *Răstignirea albă* (1938). Ulei pe pânză, 154,6 × 140 cm

Cadou din partea lui Alfred S. Alschuler, The Art Institute of Chicago.
© Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Scanned with OKEN Scanner



II-11. Marc Chagall, *Boul jupuit* (1947). Ulei pe pânză, 100 × 81 cm

AM1998–25. © CNAC/MNAM/ Dist. RMNGrand Palais / Art Resource, NY, Foto: Jacques Faujour. © ARS, NY

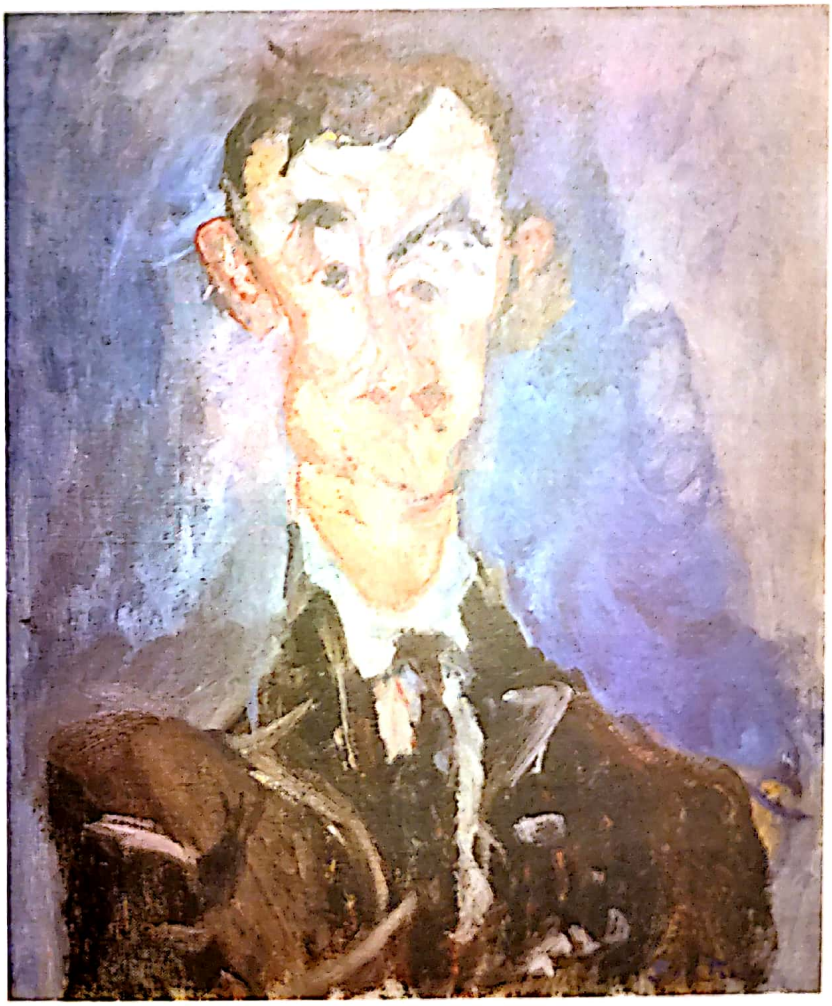
II-12. Chaïm Soutine, *Madeleine Castaing* (1929). Ulei pe pânză, 100 × 73,3 cm

Metropolitan Museum of Art, New York, Moştenirea Adelaide Milton de Groot (1876–1967), 1967. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Scanned with OKEN Scanner

II-13. Chaïm Soutine, *Autoportret* (c. 1918). Ulei pe pânză, 54,6 × 45,7 cm

The Henry and Rose Pearlman Foundation, împrumutat pe termen lung la Princeton University Art Museum. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris



II-14. Chaïm Soutine, *Portret de bărbat (Émile Lejeune)* (c. 1922-1923). Ulei pe pânză. 54,9 × 46,5 cm

Musée de l'Orangerie, Paris, La Collection Jean Walter et Paul Guillaume. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Scanned with OKEN Scanner

II-15. Chaïm Soutine, *Patiserul* (c. 1919). Ulei pe pânză. 65,7 × 50,5 cm

The Barnes Foundation. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

II-16. Chaïm Soutine, *Case* (c. 1920-1921). Ulei pe pânză, 58,1 × 92,1 cm

Musée de l'Orangerie, Paris, La Collection Jean Walter et Paul Guillaume. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 3

Influențe concurente care au dat naștere reprezentării moderne a femeilor

Gândirea modernistă – gândirea care a creat lumea în care trăim azi – a apărut în bună măsură în Viena din jurul anului 1900, un timp și un loc în care Freud, Schnitzler, Mahler, Schoenberg, Klimt, Kokoschka, Schiele și mulți alți artiști și intelectuali remarcabili au trăit și au creat. Ea s-a născut în parte ca o ripostă la restricțiile și ipocriziile vieții de zi cu zi de la jumătatea secolului al XIX-lea, dar mai mult ca o reacție la Iluminismul secolului al XVIII-lea, cu acel accent excesiv pus pe raționalitatea comportamentului uman.

Modernismul a însemnat căutarea unei noi viziuni asupra lumii și a găsit una în opera lui Charles Darwin (1809-1882). Darwin a susținut că noi nu suntem indivizi creați într-o manieră unică, ci mai degrabă creaturi biologice care au evoluat din animale mai simple. Evoluția biologică, afirma Darwin, este determinată de selecția sexuală. Astfel, din perspectivă evoluționistă, funcția principală a unui organism biologic este reproducerea. Mai mult decât atât, de vreme ce atracția sexuală și selecția partenerului sunt elemente centrale ale comportamentului animal, acestea trebuie să aibă un rol similar și în comportamentul uman. Expresiile faciale și corporale, precum și emoțiile pe care acestea le transmit sunt esențiale pentru atracția sexuală și selecția partenerului.

Ideile lui Darwin l-au influențat puternic pe Sigmund Freud (1856-1939), cel care a pus bazele studierii inconștientului. Freud a susținut că ființele umane nu sunt creaturi raționale, ci sunt conduse de procese mintale inconștiente, iraționale. În plus, caracteristicile adultului, inclusiv sexualitatea și agresivitatea lui, își au originea în mintea copilului. În fine, Freud mai credea că niciun eveniment mintal nu se ivește întâmplător. Evenimentele mintale sunt în acord cu unele legi științifice și urmează principiile determinismului psihic. Astfel de idei au dat naștere înclinației noastre moderne de a căuta adevărul dincolo de suprafața comportamentului.

Una dintre caracteristicile definitorii ale vieții vieneze de la 1900 a fost interacțiunea liberă și facilă dintre artiști, scriitori și oameni de știință. Prin intermediul unor astfel de interacțiuni, ideile lui Darwin și ale lui Freud au ajuns în atenția celor trei mari artiști vienezi moderniști – Gustav Klimt, Oskar Kokoschka și Egon Schiele – ale căror reprezentări de femei se află în centrul acestei expuneri. Toți trei au fost influențați de accentul pus de Darwin pe rolul expresiei faciale și al mișcărilor corporale în transmiterea emoției și de perspectiva lui Freud asupra minții și a proceselor inconștiente.

OSKAR KOKOSCHKA

Artistul care pare să fi înțeles cel mai bine procesele sale mintale inconștiente și să fi fost cel mai mult influențat de ele este Kokoschka. De fapt, el susținea că a descoperit singur, independent de Freud, existența proceselor mintale inconștiente. Asemenea lui Freud, Kokoschka credea că studierea inconștientului altora trebuie să înceapă cu studierea propriului sine, astfel că a dezvoltat un interes stăruitor pentru

Scanned with OKEN Scanner

explorarea vieţii emoţionale proprii şi a subiecţilor săi. Şi, la fel ca Freud, Kokoschka a fost fascinat de sexualitatea infantilă şi adolescentină.

În vreme ce Klimt nu s-a pictat niciodată pe sine, Kokoschka, discipolul său, a pictat numeroase autoportrete. În armonie cu spiritul epocii şi al Vienei din anii 1900, Kokoschka a întreprins o analiză complet onestă, chiar nemiloasă a propriului sine (ILUSTRAŢIA III-1). Drept consecinţă, autoportretele lui sunt mult mai sugestive şi mai revelatoare din punct de vedere psihologic chiar şi decât cele pictate de mari artişti de dinaintea sa, de aceeaşi vârstă ca el, inclusiv de Rembrandt (ILUSTRAŢIA III-2) şi Dürer.

Probabil că autoportretele cele mai interesante au fost lucrările pe care le-a pictat în perioada în care a avut o relaţie sentimentală cu Alma Mahler, una dintre cele mai frumoase femei din Viena, văduva compozitorului Gustav Mahler. La cei treizeci şi trei de ani ai ei, Alma era cu mult mai matură şi mai experimentată decât Kokoschka, în vârstă de doar douăzeci şi şase de ani. În aprilie 1912, la puţin timp după ce s-au cunoscut, Kokoschka a cerut-o de soţie într-o scrisoare pasională. Aşa a început o relaţie erotică furtunoasă în care Kokoschka nu s-a simţit niciodată în siguranţă.

Pe parcursul legăturii lor, Kokoschka a creat câteva duble portrete (ILUSTRAŢIA III-3). În aceste picturi, Alma este de regulă calmă, în vreme ce Kokoschka pare fie pasiv, fie foarte anxios, aproape panicat – pe punctul de a ceda nervos (ILUSTRAŢIA III-4). În pictura cea mai importantă, *Furtuna* (ILUSTRAŢIA III-5), Kokoschka şi Alma stau întinşi într-o bărcuţă aflată în mijlocul unei furtuni violente, izbită fiind de valurile relaţiei lor tumultuoase. Ea doarme liniştită, în vreme ce el, ca de obicei, este îngrijorat, stând încremenit lângă ea. Starea lui emoţională e amplificată de culorile fundalului.

Scanned with OKEN Scanner

În aceste portrete duble, Kokoschka creează imaginea unei femei seducătoare și totodată inaccesibilă. Cu toate că relația lui cu Alma a durat doar trei ani, ea a dominat viața artistului vreme de mai mulți ani. Alma (care avortase pruncul lor) l-a părăsit pe Kokoschka pentru arhitectul Walter Gropius. Kokoschka și-a exprimat depresia într-o serie de autoportrete (ILUSTRAȚIA III-1) și comandând o păpușă în mărime naturală făcută după fizionomia Almei, pe care a pictat-o și a desenat-o în mod repetat până când i-a exorcizat spiritul.

Asemenea lui Freud, Kokoschka a fost interesat de sexualitatea copiilor și a adolescenților, iar în tinerețe a făcut numeroase desene cu tineri prepuberi. Această temă este evidentă în desenul lui din 1907, *Schițe pentru nud, Lilith Lang* (FIGURA 3-1). Kokoschka s-a simțit atras de Lilith, dar relația lor nu s-a consumat niciodată. Dürer se pictase ca adolescent nud, dar Kokoschka este unul dintre primii artiști care au desenat adolescente nud.

Kokoschka considera că și copiii aflați în pragul adolescenței pot avea emoții dictate de sexualitatea sau agresivitatea lor. În 1909, îi pictează pe Lotte, de cinci ani, și pe Walter, de opt ani, copiii lui Richard Stein (ILUSTRAȚIA III-6). El sugerează, prin limbajul corpului, că interacțiunea lor nu este complet inocentă, că ei se luptă cu atracția lor reciprocă.

Criticul de artă Ernst Gombrich, care l-a considerat pe Kokoschka cel mai bun portretist al timpului său, descrie pictura care îi înfățișează pe copiii Stein în termenii următori:

> Dacă ne gândim la... trecut... un portret de copil trebuia înainte de orice să fie vesel și fermecător și adulții preferau să ignore greutățile și suferințele copilăriei. Sigur, Kokoschka nu ținea deloc cont de aceste exigențe convenționale; el se atașase cu simpatie, cu milă de aspirațiile, de visurile acestor ființe tinere. A știut să surprindă stângăcia mișcărilor lor, stânjeneala acelor

Scanned with OKEN Scanner

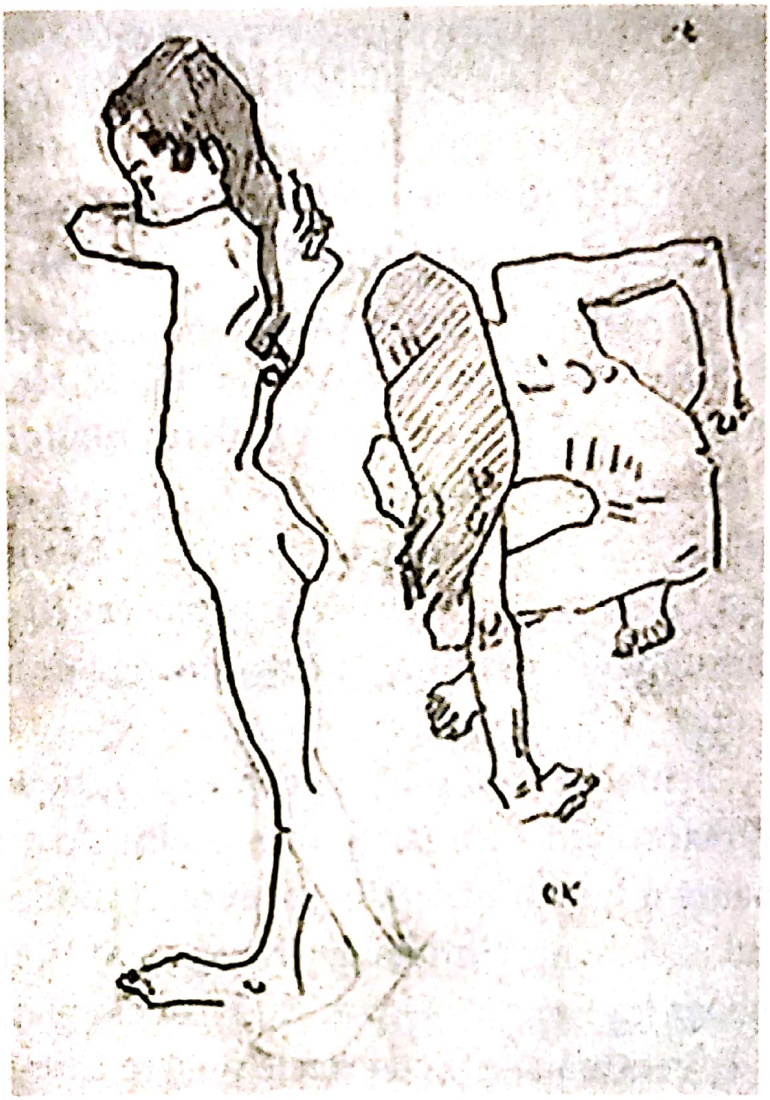


FIGURA 3-1. Oskar Kokoschka, *Schiţe pentru nud, Lilith Lang* (1907). Creion pe hârtie

Colecţie privată

corpuri în plină creştere, însă chiar şi „greşelile" lui apropie şi mai mult lucrarea de viaţa reală[1*].

Astfel că, la fel ca Freud, Kokoschka s-a numărat printre cei care au înţeles importanţa erosului la copii şi la adolescenţi, nu doar la adulţi.

* Ernst Hans Gombrich, *Istoria artei*, traducere de Nicolae Constantinescu, Pro Editură şi Tipografie, Bucureşti, 2008, 748-49.

Scanned with OKEN Scanner

EGON SCHIELE

Schiele, un Kafka al artei vieneze, a impregnat totul, inclusiv sexualitatea, cu anxietatea existențială a vieții moderne. Deoarece femeile pe care le picta erau egalele lui în relația sexuală, ele îi împărtășeau anxietatea, spre deosebire de Alma Mahler, care a rămas distantă din punct de vedere emoțional față de suferința lui Kokoschka. Observăm o expresie a erotismului și anxietății lui Schiele în acuarelele din 1915, *Făcând dragoste* (ILUSTRAȚIA III-7) și *Cuplu șezând* (ILUSTRAȚIA III-8), în care amestecă sexualitatea, erotismul, dezgustul față de lume, oboseala și teama.

În 1911, Schiele a cunoscut-o pe Valerie Neuzil, o roșcată de șaptesprezece ani care își spunea Wally. Fost model și, poate, amantă a lui Klimt, Wally i-a devenit model și iubită. Cu ajutorul ei, Schiele a înțeles diversitatea erotismului feminin. Asemenea lui Kokoschka, Schiele a fost fascinat de sexualitatea adolescentină și a pictat fetele pubere care-i pozau în poziții explicit sexuale. Dar a mers chiar mai departe decât Kokoschka și a zugrăvit explorările tulburătoare ale sexualității. Unele dintre lucrările sale prezintă explicit organe genitale, în vreme ce altele redau acte sexuale.

În *Nud feminin ghemuit cu capul aplecat* din 1918 (ILUSTRAȚIA III-9), Schiele exprimă sentimentele unei fete înfățișând-o cu capul aplecat mult într-o parte și cu o expresie de melancolie visătoare pe față. Șuvițe lungi, rebele îi încadrează chipul, dând impresia că ar căuta protecție și siguranță.

În 1915, Schiele a abandonat-o pe Wally pentru a se căsători cu Edith Harms, o tânără acceptabilă din punct de vedere social, provenită din clasa de mijloc. Ca reacție la ultimatumul lui Edith de a se despărți de Wally, Schiele a pictat dublul

Scanned with OKEN Scanner

portret *Moartea şi fecioara* (ILUSTRAŢIA III-10). Pictura – o vedere de sus – îi înfăţişează pe Schiele şi Wally întinşi pe o saltea acoperită cu un cearceaf alb. Wally îl îmbrăţişează odihnindu-şi capul pe pieptul lui. Deşi cei doi stau într-o poziţie care sugerează că tocmai au făcut dragoste, ambii privesc acum în gol, unul lângă celălalt, ca şi cum s-ar gândi la altceva sau la altcineva.

Moartea şi fecioara este comparată adesea cu *Furtuna* lui Kokoschka (ILUSTRAŢIA III-5), dar aici situaţia este inversată: în timp ce Alma l-a respins pe Kokoschka, Schiele o respinge pe Wally. Confruntată cu moartea relaţiei lor, Wally e disperată şi trăieşte un sentiment de izolare, o stare comparabilă cu anxietatea profundă a lui Schiele. În lumea lui Schiele, nimeni nu e în siguranţă.

REACŢIA CREIERULUI LA EXPRESIILE FACIALE EXAGERATE

O caracteristică a portretelor expresioniste realizate de Kokoschka şi de Schiele este maniera şocantă şi exagerată în care cei doi reprezintă expresiile faciale. Vom începe să deslușim modul în care creierul nostru procesează feţele şi cum reacţionează la exagerare.

Charles Gross de la Princeton şi, mai târziu, Margaret Livingstone, Doris Tsao şi Winrich Freiwald de la Harvard[2] au făcut câteva descoperiri importante. Folosind o combinaţie de imagistică cerebrală şi înregistrări electrice ale semnalelor provenite de la celulele nervoase individuale, ei au identificat şase structuri mici din lobul temporal al macacilor care reacţionau la o faţă. Fiecare dintre aceste structuri – sau zone faciale – reacţionau la un aspect diferit al feţei: vedere frontală,

Scanned with OKEN Scanner

vedere laterală ş.a.m.d. Ei au mai identificat un set de zone faciale asemănătoare, deşi mai mici, în creierul uman.

Studiile făcute de Tsao şi de colegii săi[3] au arătat că zonele faciale ale maimuţelor conţin o proporţie ridicată de celule care reacţionează doar la feţe. Aceste celule sunt sensibile la modificări ale poziţiei, dimensiunii şi direcţiei privirii, precum şi ale formei diferitelor părţi ale feţei.

O celulă din zona facială a unei maimuţe reacţionează puternic la imaginea unei alte maimuţe şi chiar mai spectaculos la o faţă caricaturală. Maimuţele, ca şi oamenii, reacţionează mai puternic la desene decât la obiecte reale, deoarece într-o caricatură trăsăturile sunt exagerate. Dacă ochii sunt duşi mai departe sau mai aproape unul de celălalt, celulele reacţionează mai rapid. Dar o celulă facială din zona facială a maimuţei urmează principiile gestaltiste: o faţă trebuie să fie completă pentru a provoca o reacţie. Celula răspunde numai la doi ochi şi o gură în interiorul unui cerc (vezi capitolul 1, FIGURA 1-29). În plus, dacă maimuţei i se arată o faţă răsturnată, nu reacţionează[4].

Aceste studii au proiectat o lumină nouă asupra naturii şabloanelor pe care creierul le foloseşte pentru a detecta feţe. În plus, potrivit unor studii behavioriste, există o legătură strânsă între mecanismul de detectare a feţei şi zonele care controlează atenţia, iar această concluzie ar putea să explice de ce chipurile şi portretele ne atrag atenţia atât de mult..

GUSTAV KLIMT

Gustav Klimt a fost în multe privinţe un model pentru Kokoschka şi Schiele. Deşi nu a optat niciodată pentru o abordare în spiritul expresionismului, aşa cum au făcut-o ei,

Scanned with OKEN Scanner

Klimt a avut o înţelegere profundă a psihologiei modelelor sale, care au fost aproape toate femei. În pofida numeroaselor sale idei revelatoare despre psihicul uman, Freud nu a reuşit să înţeleagă anumite aspecte ale naturii umane, în special sexualitatea feminină. În prima etapă a gândirii sale, Freud a extins pur şi simplu concepţia lui despre sexualitatea masculină la femei, pe care le considera bărbaţi fără penis. Pentru că nu aveau penis, a conchis, femeile sufereau de invidie. Această invidie, a susţinut el, e gelozia pe care fetiţele o simt faţă de băieţi şi resentimentul pe care îl au faţă de mamele lor, pe care le acuză că le-au privat de penis. Totodată, Freud credea că femeile nu resimt plăcerea actului sexual, ci doar participă la el în mod pasiv cu scopul principal de a avea copii, de preferinţă băieţi.

Freud şi-a expus aceste idei într-o lucrare din 1925 intitulată *Unele consecinţe psihice ale diferenţei anatomice dintre sexe*: „Femeile se opun schimbării, primesc pasiv şi nu contribuie cu nimic”[5].

Klimt, dimpotrivă, a avut o foarte bună percepţie a sexualităţii feminine. Practic, a înfăptuit un fel de revoluţie postdarwiniană în reprezentarea femeii. Influenţat de Rodin, Klimt îşi punea modelele să se mişte prin studio până le găsea o poziţie pe placul lui. Acea atmosferă de libertate încuraja femeile deja dezbrăcate – cu totul sau pe jumătate – să se sondeze sexual pe ele însele sau pe alţii, să se masturbeze ori să se cupleze unele cu altele sau cu modelele masculine. Mai mult, de vreme ce Klimt însuşi a avut o experienţă sexuală deosebită, el ştia, desigur, că femeile au o viaţă sexuală bogată şi independentă comparabilă din toate punctele de vedere cu a bărbaţilor.

Putem uşor observa diferenţa dintre perspectiva lui Klimt asupra sexualităţii femeii (ILUSTRAŢIA I-5) şi nudul convenţional

Scanned with OKEN Scanner

din arta occidentală, așa cum este el reprezentat de Giorgione (ILUSTRAȚIA I-1), Tițian (ILUSTRAȚIA I-2) și Manet (ILUSTRAȚIA I-4). În ultimele trei tablouri, femeia este un personaj mitologic (Venus sau Olympia), care privește către observatorul presupus masculin ca și cum singura ei plăcere ar fi satisfacerea curiozității lui erotice. În cele din urmă, mâna stângă a fiecărei femei îi acoperă zona pubiană, fie din cauza modestiei, fie pentru că se masturbează – intențiile îi sunt ambigue. În desenele lui Klimt, femeia se concentrează exclusiv asupra ei însăși și a propriei plăceri erotice, și nu există niciun fel de ambiguitate cu privire la intențiile sale.

Ceea ce este uluitor la Klimt – și ceea ce îl separă și mai mult de Freud – e faptul că el credea nu numai că femeile au instincte erotice similare cu ale bărbaților, dar și că ele, asemenea bărbaților, pot să combine erotismul cu agresivitatea. Este ceea ce sugerează Klimt în tabloul său din 1901, *Iudita* (ILUSTRAȚIA I-8).

Iudita a fost o eroină a poporului evreu. În anul 500 î.Hr., armata condusă de generalul asirian Holofern a asediat Betulia, un orășel din apropierea Ierusalimului. După o săptămână sau două, atacul a ajuns să fie atât de atroce, încât Iudita, o văduvă cucernică de circa douăzeci și patru de ani, s-a hotărât să încerce să-și salveze poporul. Ea a reușit să se strecoare pe lângă soldați și l-a găsit pe Holofern în timp ce bea la un banchet. L-a încurajat să bea și mai mult, apoi s-a dus cu el în cortul lui, unde au făcut dragoste. După ce Holofern, satisfăcut și beat, a căzut într-un somn adânc, Iudita i-a luat sabia și i-a tăiat capul.

Imaginea Iuditei decapitându-l pe Holofern a fost reprezentată în repetate rânduri în arta occidentală ca fiind o văduvă virtuoasă care se sacrifică pentru poporul ei. Or, în tabloul lui Klimt, Iudita nu este o biată văduvă care se sacrifică

Scanned with OKEN Scanner

pe sine. Ea este o *femme fatale* aflată în transă postcoitală, purtând un veşmânt croit elegant care îi lasă dezgolit sânul stâng, în timp ce mângâie, având o privire absentă, capul tăiat al lui Holofern.

INTERACŢIUNEA EROTISMULUI ŞI AGRESIVITĂŢII ÎN CREIER

Acea fuziune dintre agresivitate şi sexualitate pe care Freud a observat-o la bărbaţi şi pe care Klimt a reprezentat-o în *Iudita* este examinată astăzi pe larg de cercetătorii creierului uman. În studiile sale de neurobiologie a comportamentului emoţional, David Anderson de la California Institute of Technology a descoperit unele dintre bazele biologice ale acestei contopiri a erotismului cu agresivitatea (ILUSTRAŢIA III-11)[6].

Ştim de ceva vreme că regiunea creierului nostru cunoscută ca amigdală orchestrează emoţia şi că ea comunică cu hipotalamusul, regiunea care adăposteşte celulele cerebrale sau neuronii care controlează comportamentele instinctive – precum creşterea copiilor de către părinţi, hrănirea, împerecherea, teama şi lupta (FIGURA 3-2). Anderson a descoperit un nucleu – sau un grup de neuroni – în interiorul hipotalamusului care conţine două populaţii distincte de neuroni: una care reglează agresivitatea şi alta care reglează împerecherea. Circa 20% dintre neuronii localizaţi la graniţa dintre cele două populaţii pot fi activi fie în timpul împerecherii, fie al agresivităţii. Acest fapt sugerează că circuitele creierului care reglează cele două comportamente sunt strâns conectate între ele.

Cum e posibil ca două comportamente care se exclud reciproc – împerecherea şi lupta – să fie mediate de aceeaşi

Scanned with OKEN Scanner

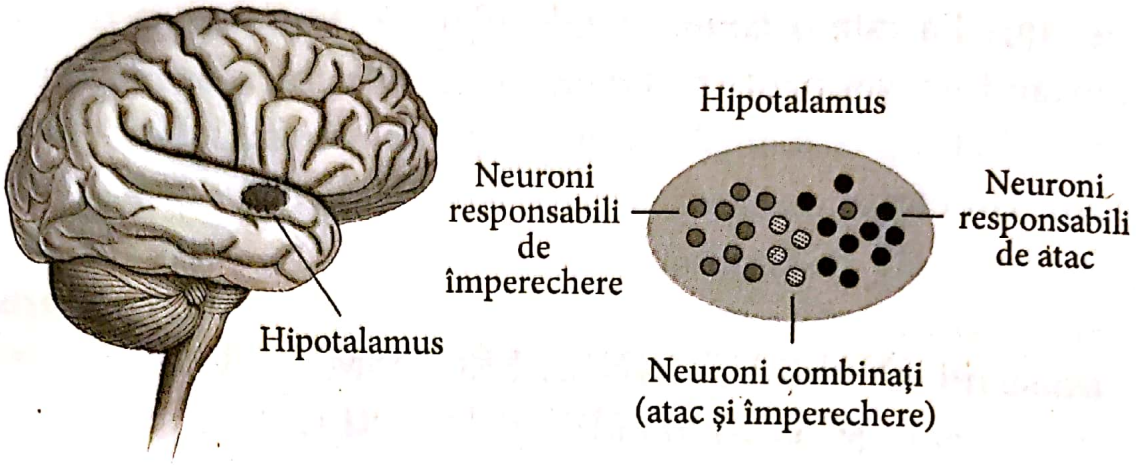


FIGURA 3-2. Hipotalamusul are două grupuri de neuroni, unul care reglează atacul și unul care reglează împerecherea; unii neuroni sunt activați de oricare dintre aceste două comportamente.

Chris Wilcox

populație de neuroni? Anderson a descoperit că diferența ține de intensitatea stimulului aplicat neuronilor. Un stimul senzorial slab, cum ar fi preludiul, activează împerecherea, în vreme ce un stimul mai puternic, precum pericolul, activează lupta (FIGURA 3-3).

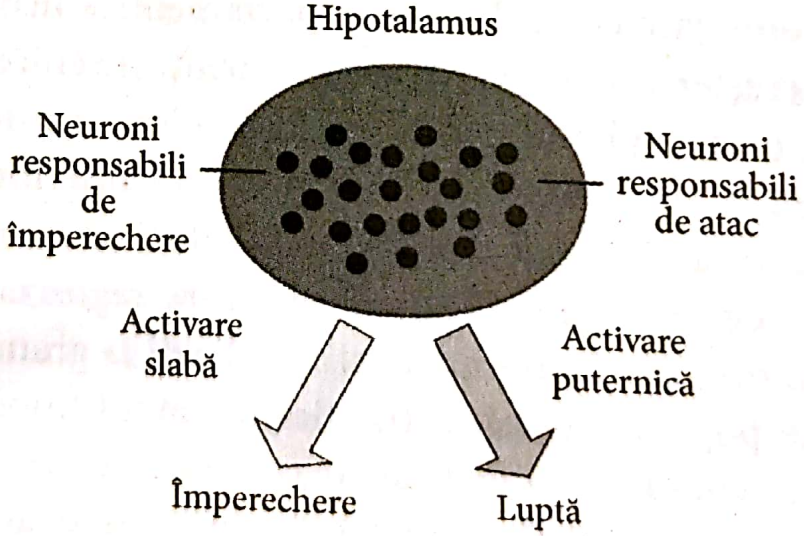


FIGURA 3-3. Intensitatea unui stimul determină ce neuroni sunt activați

Chris Wilcox

Scanned with OKEN Scanner

O PERSPECTIVĂ LĂRGITĂ ASUPRA SEXUALITĂŢII UMANE: CĂUTAREA CUNOAŞTERII SINELUI PRIN INTERMEDIUL IUBIRII EROTICE

În femeile lui Kokoschka, Schiele şi Klimt vedem o imagine a femeii eliberate, care se bucură de sexualitatea ei la fel de mult ca un bărbat şi suferă la fel de mult ca un bărbat când este respinsă în dragoste. Mai mult decât atât, vedem în *Iudita* lui Klimt fuziunea erotismului cu agresivitatea şi în femeile lui Schiele fuziunea erotismului cu anxietatea. Perspectiva avansată de aceşti trei artişti este că femeile sunt egale bărbaţilor. Drept urmare, sexualitatea nu este unilaterală, ci este un dialog – o căutare metapsihologică de experienţe şi cunoştinţe noi, în special de cunoştinţe noi despre noi înşine.

Puterea femeilor omagiate în portretele acestor artişti evocă idealul „eternului feminin", un ideal adânc înrădăcinat în cultura germană. Goethe invocă eternul feminin pentru a-i salva sufletul lui Faust de la damnarea eternă. Astfel, Mefistofel este dezarmat de puterea izbăvitoare a iubirii. Acest concept este exprimat în faimoasele versuri finale din *Faust*, partea a II-a:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan[7].
(„Etern femininul/ Ne-nalţă-n tării."*)

Dar conceptul de etern feminin merge dincolo de izbăvire. El celebrează totodată căutarea neobosită de către Faust a cunoaşterii şi perfecţiunii. Îngerii care îi poartă sufletul spre înălţimile mântuirii intonează:

---

* Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, traducere de Lucian Blaga, Humanitas, Bucureşti, 2015, 471.

Scanned with OKEN Scanner

Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen[8].
(„Cine cu zel s-a străduit/ Poate să fie mântuit."*)

Originea ideii de etern feminin care îndeamnă la căutarea cunoaşterii poate fi găsită la Platon. În *Republica*, Platon îl pune pe Socrate să spună că a te îndrăgosti înseamnă nu doar să ai o dorinţă fizică, ci şi să te străduieşti să devii înţelept, ambele fiind cele mai importante dintre nevoi. Această temă, cunoscută aproape fiecărui vienez educat, a fost promovată din nou în Viena anilor 1900 de Gustav Mahler (soţul Almei Mahler), a cărui *Simfonie a opta*, compusă în 1906, se încheie cu scena finală din *Faust II*.

Potrivit lui Goethe – şi, aş spune eu, lui Kokoschka, Schiele şi Klimt –, un imbold pentru această străduinţă este prezenţa eternului feminin în viaţa bărbaţilor şi cunoaşterea pe care ei o dobândesc despre ei înşişi în contextul iubirii. Putem vedea acest lucru în felul cum artiştii înfăţişează femeile. În reprezentările lui Kokoschka, ne dăm seama că străduinţa lui de a rămâne cu Alma Mahler derivă din credinţa sa că creativitatea lui depindea de iubirea ei. El a realizat cele mai bune lucrări ale sale din perioada de debut în contextul acelei relaţii amoroase. În schimb, aventura lui Schiele cu Wally a sporit anxietatea celui dintâi şi i-a permis să producă o artă străbătută de sentimentul de teamă care îi defineşte grandoarea operei. Căsătoria cu Edith i-a redus lui Schiele anxietatea chinuitoare şi i-a permis să-şi îndrepte creativitatea într-o direcţie diferită, mai burgheză. Desenele şi picturile lui Klimt reprezentând femei sunt caracterizate de o sensibilitate remarcabilă faţă de întreaga gamă a sexualităţii femeilor, o înţelegere care izvorăşte din propria experienţă.

---

* *Ibidem*, 464.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, gândirea modernistă care a apărut în Viena anilor 1900 nu numai că pune accent pe egalitatea dintre femeile şi bărbaţii care se străduiesc să ajungă la autocunoaştere în contextul exprimării nevoilor lor sexuale, dar implică de asemenea faptul că puterea izbăvitoare a iubirii şi strădania pentru cunoaşterea sinelui pot să conducă la o înţelepciune superioară. Aceste caracteristici ale gândirii moderniste sunt evidente în reprezentările pe care Klimt, Kokoschka şi Schiele le-au făcut femeilor.

Mulţumiri: Acest eseu a fost scris pentru „Femeile lui Klimt, Kokoschka şi Schiele", o expoziţie organizată la Muzeul Palatului Belvedere de Jos, Austria, 22 octombrie 2015 – 28 februarie 2016. A fost publicat în catalogul expoziţiei, *The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka*, ed. Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir, Alfred Weidinger, Eric R. Kandel şi Mateusz Mayer (München: Prestel Publishing, 2015).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 4

Portretistica și contribuția privitorului

O perspectivă neuroștiințifică

Principala provocare a științei în secolul XXI este să înțeleagă mintea umană în termeni biologici. Posibilitatea de a răspunde acestei provocări s-a ivit la sfârșitul secolului XX, când psihologia cognitivă, știința minții, a fuzionat cu neuroștiința, știința creierului. Rezultatul a fost o nouă știință biologică a minții, care ne-a permis să abordăm o serie de întrebări despre noi înșine: Cum percepem, învățăm și ne aducem aminte? Care este natura emoției, a empatiei și a conștiinței?

Această nouă știință biologică a minții este importantă nu numai pentru că oferă o înțelegere mai profundă a ceea ce ne face să fim cine suntem, ci și pentru că facilitează o serie semnificativă de dialoguri între știința creierului și alte domenii ale cunoașterii. Într-un sens mai larg, aceste dialoguri ne pot ajuta să facem din știință o parte a experienței noastre culturale comune.

Aș vrea să abordez această provocare științifică concentrându-mă asupra modului în care noua știință biologică a minții a început să se implice în arta figurativă. Am beneficiat adesea de adoptarea unei abordări reducționiste. În acest eseu, voi încerca să explorez o problemă generală care mă interesează – problema stocării informațiilor în memorie –

axându-mă inițial pe exemplul ei cel mai simplu și încercând să o explorez în profunzime. În raport cu arta, voi adopta iarăși aceeași abordare reducționistă, limitându-mi discuția la o anumită formă de artă – portretistica.

Mă voi ocupa de portretistică deoarece este o formă de artă foarte potrivită pentru explorarea științifică. Dispunem acum de începuturile unei înțelegeri satisfăcătoare din punct de vedere intelectual a modului cum reacționează creierul nostru la expresiile faciale și la pozițiile corporale ale altor persoane. Din perspectiva științei creierului, portretistica este probabil cel mai fascinant subiect din artă. Un portret are în el ceva magic și asta deoarece reprezentările fețelor umane sunt cele mai speciale.

DE CE FEȚELE OAMENILOR SUNT ATÂT DE SPECIALE?

Această întrebare a fost abordată întâia oară de Charles Darwin, care, în cartea sa *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872)*, a arătat că fețele sunt esențiale pentru interacțiunea socială. Ne recunoaștem unii pe alții și chiar pe noi înșine prin intermediul fețelor. Mai mult, fiind animale sociale, trebuie să ne comunicăm unii altora nu doar ideile și planurile, ci și emoțiile. Expresiile faciale constituie sistemul nostru primar de semnalizare socială. Ele sunt esențiale pentru toate tipurile de comunicare socială, de la legarea unei prietenii și încheierea unei afaceri, până la găsirea unui partener.

---

* *Expresia emoțiilor la om și animale*, traducere din limba engleză de Eugen Margulius, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Darwin a avansat ideea că noi ne comunicăm emoţiile în mare parte prin intermediul unui număr limitat de expresii faciale – aproximativ şapte (FIGURA 4-1). Deoarece toate feţele au acelaşi număr de trăsături – un nas, doi ochi şi o gură –, aspectele senzoriale şi motorii ale semnalizării emoţionale comunicate de faţa umană trebuie să fie universale, indiferent de cultură. Darwin a susţinut că atât abilitatea de a schiţa expresii faciale, cât şi cea de a le citi sunt înnăscute, nu învăţate. Câţiva ani mai târziu, o serie de experimente realizate în domeniul psihologiei cognitive au demonstrat că recunoaşterea facială începe într-adevăr în fragedă copilărie.

Creierul nostru este extraordinar de adaptat pentru recunoaşterea facială. Mai mult decât atât, noi putem recunoaşte

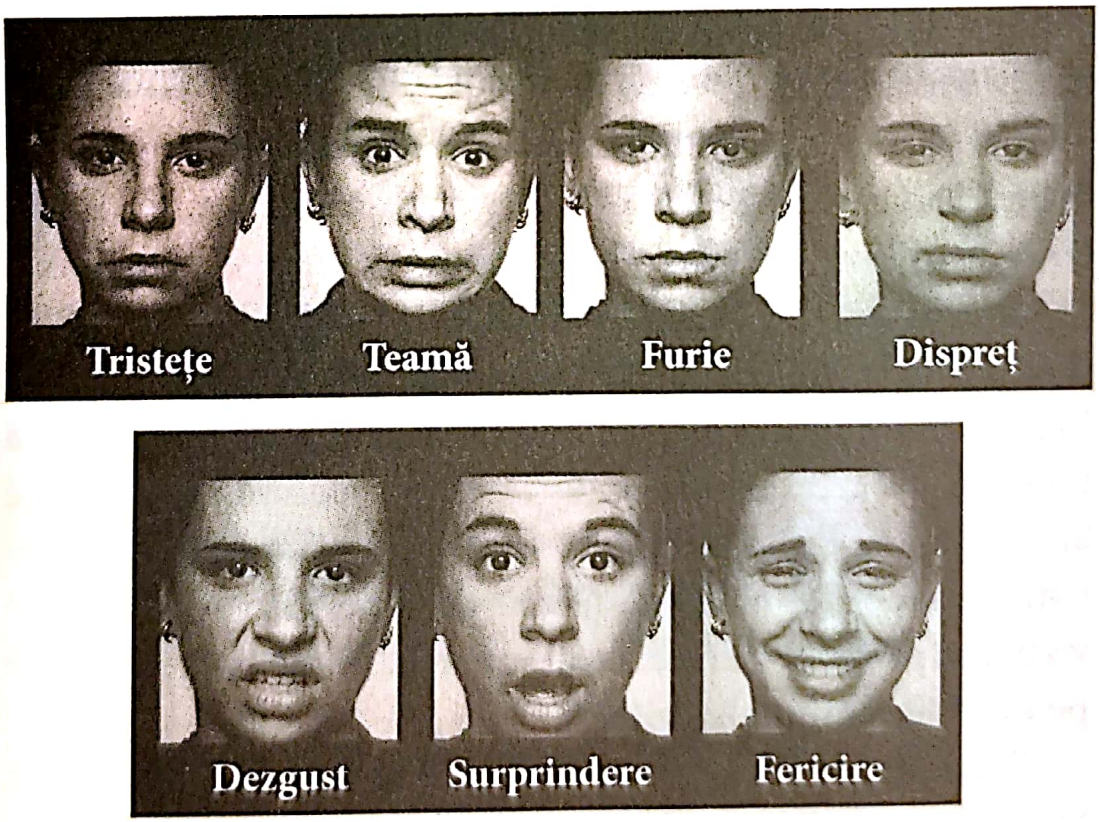


FIGURA 4-1. Semnificaţia expresiilor faciale ale emoţiei, de la fericire (care te invită să te apropii), până la teamă (care te invită să eviţi)

„Portraiture and the Beholder's Share: A Brain Science Perspective", TEDxMet Talk, Metropolitan Museum of Art, 2013; imagine de Chris Wilcox

Scanned with OKEN Scanner

rapid un desen liniar al unei fețe. De fapt, o ușoară exagerare a trăsăturilor faciale ne ajută să recunoaștem mai ușor o persoană. O explicație a acestui fapt este că creierul nostru tratează fețele într-un mod diferit față de toate celelalte obiecte.

TREIZECI DE VEACURI DE PORTRETISTICĂ

Arta preistorică conține foarte puține exemple de portretistică umană. Începuturile artei figurative sunt atribuite picturilor vechi de 17.300 de ani de pe pereții din Lascaux, o rețea de peșteri și grote din sud-vestul Franței (ILUSTRAȚIA IV-3). În aceste picturi, ființele umane sunt o apariție foarte rară și niciodată nu sunt personajele centrale – acestea sunt cai, bizoni, boi și alte animale.

Mai veche chiar decât picturile din Lascaux este Venus din Willendorf (ILUSTRAȚIA IV-2), sculptura unei femei însărcinate – probabil o zeiță a fertilității – despre care se crede că datează din c. 22000 î.Hr. Sculptura a fost descoperită în Austria și provine, în opinia specialiștilor, de la un trib din Paleolitic care venera imaginile unor femei fertile pentru a încuraja procrearea. Cu toate că este o lucrare de artă care are în centru omul, sculptura este foarte diferită de portretistica modernă. Ideea de a lăsa posterității o reprezentare vizuală a propriei vieți sau a altor persoane nu era o prioritate pentru oamenii preistorici.

Portretistica vine pe o linie diferită și a avut un rol important în arta occidentală. Vreme de secole înainte de apariția fotografiei, familiile înstărite și influente foloseau portrete pentru a exprima puterea și statutul membrilor lor, dar și pentru a face cunoscut posterității cum arătau strămoșii.

Scanned with OKEN Scanner

Începând din aproximativ 15.000 î.Hr., egiptenii au folosit portretistica pentru a-i înfățișa pe conducătorii lor divini – faraonii (ILUSTRAȚIILE IV-4 și IV-5). Imaginile lor erau pictate și sculptate, fiind plasate în locuri importante din punct de vedere spiritual, și erau folosite pentru a face cunoscute nu numai înfățișarea, ci și puterea și semnificația simbolică a modelului. Grecii de la începutul secolului al VII-lea î.Hr. au practicat și ei portretistica, în general sub forma sculpturii, dar portretele lor reprezentau atât oameni puternici și influenți, cât și zei – ideea fiind că arta îi ridică pe oameni la statutul unor zei. Tradiția a fost continuată în Roma în primul secol î.Hr. Apoi, în Evul Mediu, portretistica a intrat în declin, singurele portrete fiind reprezentări religioase ale lui Iisus, ale Mariei și ale lui Iosif.

În perioada de tranziție de la Evul Mediu la Renaștere, portretul a început să fie folosit ca o dublură pentru persoana în viață, reprezentând modelul în momentul când era absent. În acest rol, portretele transformau efemerul în permanență, evocând sinele care putea supraviețui chiar și morții. Sarcina unui mare artist era să se înnobileze pe sine și să-l înnobileze pe subiectul său, zugrăvind importanța nemuritoare a modelului. Acest lucru se realiza, de regulă, pictând modelul din profil.

În timpul Renașterii, portretistica i-a reprezentat pe cei nobili și bogați, prezentând nu numai aspectul lor fizic și caracterul psihologic sau personalitatea lor, ci și obiectele și mediile care îi caracterizau. Până în secolul al XVI-lea, modelele tipice au fost membrii caselor regale și conducătorii, dar, în momentul când economia a trecut o parte din avuție în mâinile burgheziei, portretistica a trecut și ea de la reprezentarea modelelor din profil la reprezentarea lor din față. Această schimbare este numită uneori „modificarea renascentistă a

Scanned with OKEN Scanner

unghiului privirii" (*Rennaissance gaze schift*). Artiștii renascentiști preferau privirea directă, cea care permitea privitorului să se uite în ochii subiectului și să perceapă trăsăturile de caracter statornice ale acestuia.

Metoda de a picta s-a schimbat și ea. În Renaștere, se picta cu tempera pe bază de ou, un amestec de gălbenuș de ou și pigment sub formă de pudră, fapt care a permis apariția unor opere de artă pline de culoare și contrast, lucru care nu fusese posibil în picturile medievale. În Olanda, Jan van Eyck a folosit o bază nouă – uleiurile –, ceea ce a generat o diversitate și mai mare de culori, cu un contrast sporit și o profunzime mai mare. Apoi, în secolul al XVII-lea, pictorii olandezi Rembrandt și Frans Hals și sculptorul italian Bernini au introdus jocul emoției pe fața oamenilor într-o măsură care nu mai fusese prezentă în lucrări anterioare, cum ar fi cele ale lui Rafael sau Tițian.

Portretistica a avut inițial succes pentru că privitorii puteau să compare portretul din fața lor cu ceea ce își aminteau despre chipul modelului – cineva despre care știau că era o persoană foarte respectabilă și prosperă. Artiștii moderni au înclinat altfel balanța. Subiectul lor putea fi om de rând sau aristocrat. În plus, subiectul nu mai era prezentat ca reprezentant al membrilor unei clase, ci mai degrabă ca individ.

Începând cu Rembrandt și Școala Olandeză din secolul al XVII-lea, artiștii au încercat să treacă dincolo de înfățișarea aparentă a modelului lor. După cum a afirmat Auguste Rodin: „Dacă artistul nu reproduce decât trăsături de suprafață, așa cum ar face o fotografie, dacă el copiază exact liniile feței, fără nicio referire la caracter, nu merită admirație. Asemănarea pe care artistul trebuie să o obțină este aceea a sufletului". Vincent van Gogh a exprimat un sentiment similar: „Ah! Portretul, portretul cu gândurile, cu sufletul modelului într-însul.

Scanned with OKEN Scanner

Asta cred eu că trebuie să transpară". Și, în cele din urmă, potrivit artistei americane Alice Neel: „Asemenea lui Cehov, sunt o colecționară de suflete. Cred că dacă nu m-aș fi făcut artistă, aș fi putut să fiu psihiatră".

Autoportretele joacă un rol revoluționar, dar subapreciat în istoria artei. Ele sunt unice în sensul că reunesc artistul cu modelul. Astfel, autoportretele oferă artistului o cale pentru examinarea sinelui, iar privitorului, posibilitatea de a-și face o idee despre personalitatea artistului (West, 2004). Dar, totodată, autoportretele au funcționat într-o diversitate de alte moduri: ca semnătură, ca modalitate de promovare a talentului unui artist și ca experiment legat de tehnică sau expresie.

Anterior secolului al XV-lea, autoportretele au fost rare. Dar, odată cu apariția unor oglinzi de calitate superioară și mai ieftine, pictorii și sculptorii au început să exploreze autoportretistica și să o folosească pentru a se reprezenta pe sine, ca persoane care își schimbă înfățișarea și caracterul de-a lungul vieții. Albrecht Dürer și Rembrandt, în special, au creat serii oneste de revelații ale sinelui în diverse stadii ale vieții lor.

CONTRIBUȚIA PRIVITORULUI: ÎNCEPUTUL UNEI ABORDĂRI ȘTIINȚIFICE A PORTRETISTICII ȘI A ARTEI

Ideea de a raporta portretistica la știință a venit din partea istoricului de artă Alois Riegl. El și doi dintre studenții săi de la Școala de Istoria Artei din Viena, Ernst Kris și Ernst Gombrich, au dobândit faimă internațională la sfârșitul secolului al XIX-lea pentru eforturile lor de a organiza istoria artei ca disciplină științifică, întemeind-o pe psihologie și sociologie.

Scanned with OKEN Scanner

Riegl a descoperit un aspect psihologic nou al artei, și anume că arta este incompletă fără implicarea perceptuală și emoțională a privitorului. Privitorul colaborează cu artistul în transformarea unei asemănări bidimensionale de pe pânză într-o reprezentare tridimensională a lumii vizuale și interpretează ceea ce vede pe pânză în termeni personali, adăugând astfel semnificație picturii. Riegl a numit acest fenomen „implicarea privitorului". (Gombrich a fost cel care a dezvoltat mai târziu conceptul și s-a referit la el folosind termenul de „contribuția privitorului".) Pornind de la o serie de idei aparținând lui Riegl și unor școli contemporane de psihologie și psihanaliză, Kris și Gombrich au conceput o abordare nouă a misterelor percepției vizuale și au încorporat-o în critica de artă.

Kris a studiat ambiguitatea din percepția vizuală, ceea ce l-a condus la rafinarea ideii lui Riegl conform căreia privitorul completează o lucrare de artă. El a susținut că orice imagine puternică este în mod inerent ambiguă deoarece se naște din experiențe și conflicte din viața personală a artistului. Privitorul reacționează în termenii propriilor experiențe și conflicte. Măsura contribuției privitorului depinde de gradul de ambiguitate a imaginii.

Ideea de ambiguitate, așa cum a folosit-o Kris, a fost introdusă de criticul literar William Empson, care a susținut că ambiguitatea apare atunci când „putem adopta perspective alternative [asupra unei lucrări de artă] fără a o interpreta complet greșit". Empson lăsa să se înțeleagă că ambiguitatea îi permite privitorului să interpreteze opțiunea estetică sau conflictul care a existat în mintea artistului, în vreme ce Kris susținea că ambiguitatea îi permite artistului să proieteze în mintea privitorului modul în care înțelege el conflictul și complexitatea.

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEMA INVERSĂ ÎN OPTICĂ

Gombrich a extins ideile lui Kris despre ambiguitate la percepția vizuală ca atare. În acest proces, el a ajuns să înțeleagă un principiu esențial al funcționării creierului: creierul nostru nu este pur și simplu un aparat de fotografiat, ci o mașinărie creativă. Creierul preia informații incomplete din lumea exterioară și le completează.

Orice imagine proiectată pe retina ochiului are nenumărate interpretări posibile. Prin urmare, așa cum a constatat Gombrich (1960), percepția vizuală este doar un caz special într-o problemă mai generală pe care filosofia occidentală a dezbătut-o îndelung: cum putem percepe lumea reală a obiectelor fizice prin simțurile noastre? Filosoful George Berkeley, episcop de Cloyne, înțelesese deja problema centrală a văzului încă din 1709, când a scris că noi nu vedem obiecte materiale *per se*, ci lumina reflectată pe suprafața lor (Berkeley, 1709). Această lumină trece prin cristalin și ajunge pe retină, stratul subțire de țesut fotosensibil care căptușește suprafața interioară a ochiului. Imaginea bidimensională proiectată pe retina noastră nu poate să indice niciodată direct toate cele trei dimensiuni ale unui obiect. Acest fapt, alături de dificultatea de a înțelege modul în care percepem orice imagine, este numit „problema inversă în optică" (Albright, 2013; Purves și Lotto, 2010).

Așa cum a arătat Berkeley, problema inversă în optică apare pentru că o imagine proiectată pe retină poate fi generată de obiecte de diverse mărimi, cu orientări fizice diferite, aflate la distanțe diferite de observator. De exemplu, un suvenir reprezentând Turnul Eiffel ținut aproape de ochi poate să pară identic ca formă și mărime cu Turnul Eiffel real, așa

Scanned with OKEN Scanner

cum se vede el din Champ de Mars. Drept rezultat, conchidem că sursa propriu-zisă a imaginii oricărui obiect tridimensional este în mod inerent incertă. Gombrich a înțeles pe deplin această problemă și a citat observația lui Berkeley, conform căreia „lumea așa cum o vedem este o construcție edificată treptat de fiecare dintre noi în ani de experimentare" (Gombrich, 1960). La puțin timp după apariția scrierilor lui Berkeley, David Hume și Immanuel Kant au generalizat acest argument de la simțul vederii la întreaga percepție. Ei au susținut că lumea reală este situată în mod inevitabil departe de noi și că o putem cunoaște doar indirect.

Edward Adelson (1993) și apoi Dale Purves și R. Beau Lotto (2010), doi cercetători contemporani ai procesului vederii care au revizuit problema inversă a opticii, s-au întrebat cum putem să reacționăm cu atât de mult succes la stimulii din lumea reală, dacă percepțiile noastre sunt construcții iluzorii. Răspunsul este că sistemul nostru vizual a fost cel care a evoluat, în principal pentru a rezolva această problemă fundamentală. Chiar dacă imaginea pe care o surprind ochii noștri nu conține suficiente informații pentru a reconstrui cu precizie un obiect, noi o facem de fiecare dată. Cum?

Un răspuns la această întrebare a fost avansat de renumitul fiziolog și fizician din secolul al XIX-lea Hermann von Helmholtz, care a susținut că putem rezolva problema inversă a opticii incluzând două surse suplimentare de informații: *informațiile de jos în sus* și *de sus în jos* (Adelson, 1993).

Informațiile de jos în sus sunt furnizate prin calcule inerente circuitelor creierului nostru, în conexiunile dintre celulele care ne permit să extragem elementele-cheie ale imaginilor din lumea fizică, cum ar fi contururile și joncțiunile dintre ele. Aceste calcule sunt guvernate de legi universale, înnăscute, edificate în creierul nostru pe parcursul procesului de

Scanned with OKEN Scanner

evoluţie. Drept urmare, fiecare dintre sistemele noastre vizuale extrage aceleaşi informaţii esenţiale din mediu. Aşa se explică de ce, în pofida nenumăratelor ambiguităţi, chiar şi copiii mici pot interpreta imagini.

Noi considerăm multe dintre aceste legi ca fiind de la sine înţelese. De exemplu, creierul presupune că soarele se află întotdeauna deasupra noastră, indiferent de locul unde ne aflăm. Drept urmare, ne aşteptăm ca lumina să ne vină de sus. Dacă nu vine – aşa cum se întâmplă în cazul unei iluzii vizuale –, creierul nostru ar putea fi păcălit. După cum vom vedea, Gombrich era fascinat de modul în care creierul nostru reacţionează la asemenea iluzii.

Informaţiile de sus în jos sunt dobândite prin învăţarea din experienţele anterioare, prin aducere aminte şi prin asociaţiile pe care le folosim pentru a susţine fiecare imagine pe care o întâlnim, inclusiv pentru o operă de artă. Astfel, percepţia încorporează şi o cunoaştere întemeiată pe învăţare, pe testarea ipotezelor şi pe obiective – o cunoaştere care nu e în mod necesar încorporată în creierul nostru. Deoarece o bună parte din informaţiile senzoriale pe care le primim prin ochii noştri pot fi interpretate într-o diversitate de moduri, trebuie să folosim inferenţa pentru a rezolva această ambiguitate. Când, de exemplu, vedem că o persoană devine din ce în ce mai înaltă, conchidem de regulă nu că ea creşte rapid, ci doar vine spre noi. Cu toate că tindem să tragem asemenea concluzii în mod automat, pentru ele este nevoie ca creierul nostru să facă o serie de presupuneri care nu se întemeiază doar pe stimulii vizuali. Trebuie să presupunem, pe baza experienţei, ce reprezintă imaginea din faţa noastră. Deoarece în mod normal nu suntem conştienţi când construim ipoteze vizuale şi tragem concluzii din ele, Helmholtz a numit acest proces de sus în jos al testării ipotezelor *inferenţă inconştientă*.

Scanned with OKEN Scanner

Descoperirea remarcabilă a lui Helmholtz nu se limitează la percepție: procesarea de sus în jos se aplică în egală măsură emoției și empatiei. Reputatul psiholog cognitiv Chris Frith, de la Wellcome Center for Neuroimaging, University College London, a rezumat astfel această descoperire: „Noi nu avem acces direct la lumea fizică. Poate că lucrurile arată ca și cum am avea acces direct, însă totul este doar o iluzie creată de creierul nostru".

Ideea că percepția privitorului este influențată de procesarea de sus în jos l-a convins pe Gombrich că nu există niciun „ochi inocent": întreaga percepție vizuală se bazează pe clasificarea unor concepte și interpretarea unor informații vizuale. Nu putem percepe ceea ce nu putem clasifica, susținea el. Aceste revelații l-au determinat pe Gombrich să exploreze psihologia percepției mult mai în profunzime decât orice istoric al artei de dinaintea lui. El considera că pictura este preocupată de lumină și culoare numai în măsura în care acestea au un efect asupra retinei. Pentru a reproduce corect o imagine, pictorul trebuie să elimine din mintea sa tot ceea ce știe despre obiectul din fața lui – să facă tabula rasa – și să lase natura să-și scrie propria versiune.

Riegl, Kris și Gombrich și-au dat seama că fiecare dintre noi venim în fața unei opere de artă nu numai cu procesele noastre vizuale încorporate, de jos în sus, ci și cu amintirile noastre. Ne aducem aminte de alte lucrări de artă pe care le-am văzut și de scene și oameni care au o semnificație pentru noi. Iar când privim o operă de artă, o raportăm la aceste amintiri. Astfel, modul în care artistul modelează realitatea fizică și psihică își găsește o paralelă în operațiile creative intrinsece ale creierului nostru din viața cotidiană.

Aceste perspective psihologice asupra percepției au funcționat ca o bază solidă pentru a realiza o punte între percepția vizuală a artei și biologie.

Scanned with OKEN Scanner

CREIERUL ESTE O MAȘINĂRIE A CREATIVITĂȚII

Pe măsură ce fascinația sa pentru percepția vizuală s-a intensificat, Gombrich a devenit interesat de ideile lui Kris referitoare la ambiguitatea în artă și a început să studieze figurile ambigue și iluziile făcute celebre de psihologi gestaltiști. (Câteva exemple de figuri ambigue, inclusiv pătratul lui Kanizsa, precum și interpretarea lor au fost discutate în capitolul 1 – vezi *supra* FIGURILE 1-13 la 1-16) Studiile lui Kris și Gombrich despre ambiguitate și contribuția privitorului i-au condus pe aceștia la concluzia că creierul generează reprezentări interne a ceea ce vedem în jurul nostru, fie ca artiști, fie ca privitori. Mai mult, ei au susținut că suntem cu toții dotați pentru a fi „psihologi", deoarece creierul nostru generează și reprezentări interne din mintea altor persoane – percepțiile, motivațiile, înclinațiile și emoțiile lor. Aceste idei au contribuit substanțial la apariția unei psihologii cognitive moderne a artei.

Kris și Gombrich și-au dat seama că ideile lor aveau la bază intuiții și deducții sofisticate; ele nu puteau fi examinate în mod direct și, prin urmare, nu puteau fi analizate în mod obiectiv. Pentru a examina aceste reprezentări interne în mod direct – pentru a cerceta creierul –, psihologia cognitivă trebuia să-și unească forțele cu biologia creierului.

CONTRIBUȚIA PRIVITORULUI LA RECUNOAȘTEREA FACIALĂ: PSIHOLOGIA ȘI BIOLOGIA

Când privim un portret, creierul nostru analizează contururile feței, elaborează o reprezentare a feței, analizează mișcarea corpului, construiește o reprezentare a corpului, resimte o

Scanned with OKEN Scanner

empatie și elaborează o teorie a minții persoanei portretizate. Toate acestea sunt componente ale contribuției privitorului, iar biologia modernă ne dă posibilitatea să începem să le explorăm. FIGURA 4-2 prezintă aproximarea mea inițială a circuitelor neuronale implicate în contribuția privitorului. Ea indică șapte puncte de analiză de-a lungul circuitului și regiunile creierului implicate în fiecare dintre ele.

Analiza contururilor faciale și reprezentarea pe care creierul o face unei fețe dintr-un portret sunt în mod clar esențiale pentru contribuția privitorului. Din fericire, am aflat foarte multe lucruri despre psihologia recunoașterii faciale și procesele biologice de la baza acesteia. Voi analiza mai întâi aspectele psihologice ale recunoașterii faciale și apoi biologia sa.

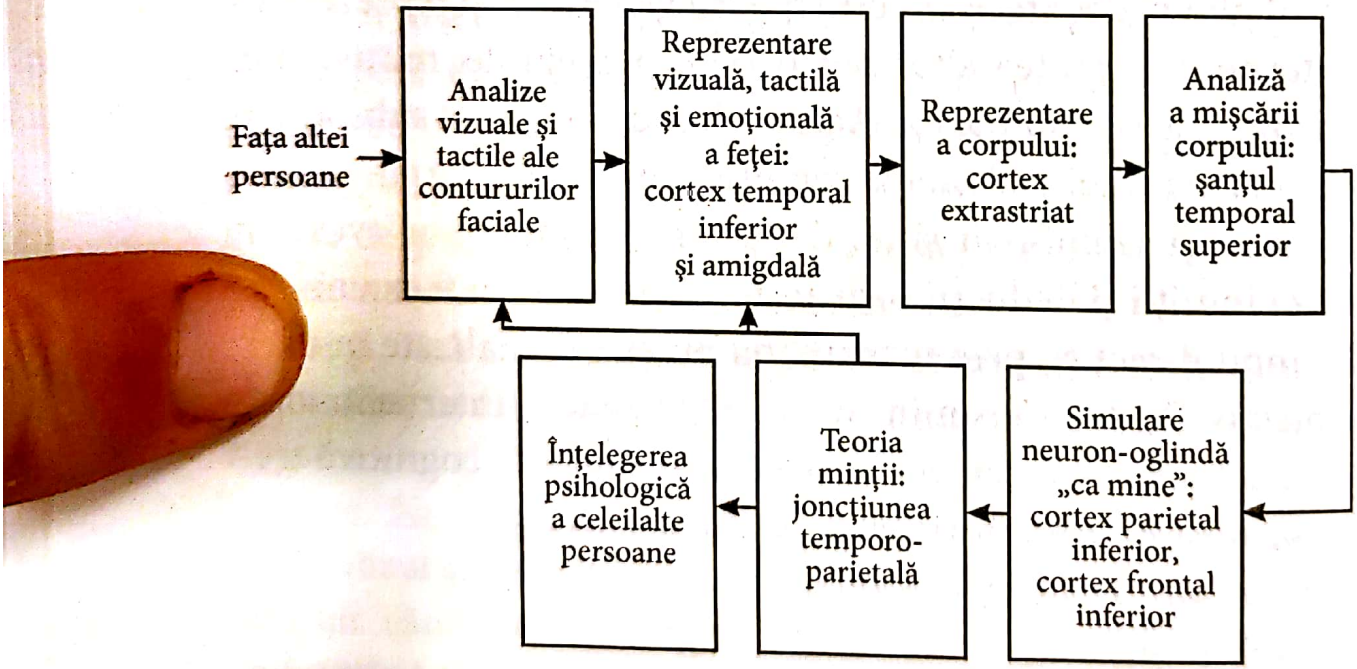


FIGURA 4-2. Diagrama reprezentând fluxul circuitului neuronal implicat în contribuția privitorului

„Portraiture and the Beholder's Share: A Brain Science Perspective", Conferință TEDxMet, Metropolitan Museum of Art, 2013; imagine: Chris Wilcox

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZA PSIHOLOGICĂ A PROCESULUI DE RECUNOAŞTERE FACIALĂ

Creierul nostru este înzestrat pentru a gestiona feţele umane. În plus, percepţia facială a evoluat, ajungând să ocupe în creier mai mult spaţiu decât orice altă reprezentare figurativă. Aşa cum arăta Darwin, faţa şi emoţia pe care aceasta o transmite sunt esenţiale pentru toate interacţiunile umane. Ne hotărâm să avem încredere în oameni sau să ne temem de ei în parte pornind de la expresiile faciale pe care ni le arată alţii atunci când interacţionăm cu ei. Suntem atraşi de persoane de acelaşi sex şi de sex opus datorită înfăţişării lor fizice şi expresiilor lor faciale

Creierul tratează feţele într-un mod foarte diferit de cel în care tratează alte obiecte (vezi *supra*, capitolul 2). În primul rând, recunoaşterea facială este deosebit de sensibilă la răsturnare. Dacă întoarcem o sticlă cu apă cu susul în jos, o vom putea recunoaşte în continuare drept sticlă de apă. Dar e posibil să nu putem recunoaşte o faţă atunci când este întoarsă cu susul în jos. Giuseppe Arcimboldo, un artist milanez din secolul al XVI-lea, a ilustrat extrem de spectaculos acest lucru folosind fructe şi legume pentru a crea feţe în picturile sale (Kandel, 2012). Când sunt văzute cu partea superioară în sus, picturile sunt uşor de recunoscut ca feţe, dar, când sunt răsturnate, nu pot fi recunoscute decât ca nişte boluri cu fructe şi legume (ILUSTRAŢIA III-12).

Pentru a răspunde la întrebarea cum recunoaştem feţele, trebuie să ştim câte ceva despre structura creierului. Creierul nostru are patru lobi: frontal, parietal, occipital şi temporal (vezi FIGURA 4-3). Lobul occipital este locul în care ajung mai întâi informaţiile vizuale; în lobul temporal se produce reprezentarea facială. Informaţiile vizuale intră în creier prin ochi.

Scanned with OKEN Scanner

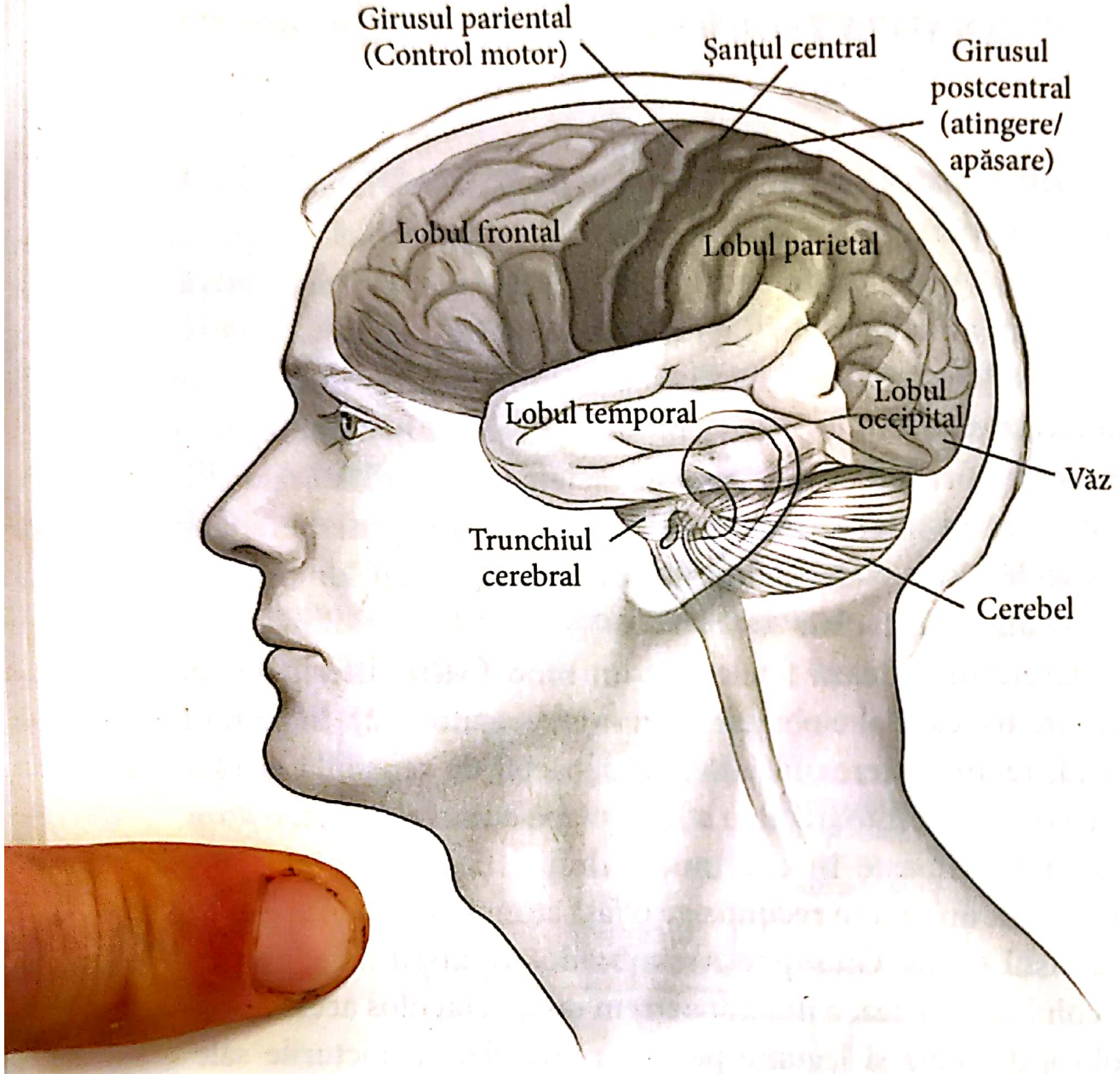


FIGURA 4-3. Emisfera stângă a creierului, cu cei patru lobi: frontal, parietal, occipital și temporal

Ilustrație de Therese Winslow, pentru Eric Kandel

Pe fundul ochiului se află retina, ai cărei axoni lungi formează nervul optic. Nervul optic se termină într-o regiune a creierului numită nucleu geniculat lateral, care proiectează apoi informațiile pe cortexul lateral, aflat în lobul occipital. Informațiile sunt procesate în câteva etape, fiind tratate în fiecare dintre acestea într-o manieră progresiv mai complexă.

Scanned with OKEN Scanner

BIOLOGIA REPREZENTĂRII FEŢELOR ÎN CREIER

Oamenii de ştiinţă au învăţat enorm de multe despre reprezentarea feţelor în creier de la persoane care suferă de orbire facială sau prosopagnozie, o afecţiune descrisă pentru prima oară în 1947 de Joachim Bodamer (FIGURA 1-17). Ea este provocată de lezarea cortexului temporal inferior, fie dobândită, fie congenitală. Afecţiunea este provocată de lezarea cortexului temporal inferior, fie dobândită, fie congenitală. Aproape 10% din populaţie suferă de o formă uşoară de orbire facială. Persoanele al căror cortex temporal inferior anterior este afectat pot să recunoască o faţă drept faţă, dar nu pot să spună a cui este. În mod paradoxal, persoanele cu prosopagnozie pot să recunoască feţele răsturnate mult mai uşor decât cele care nu suferă de orbirea feţei, fapt care sugerează că creierul nostru conţine o regiune specializată în recunoaşterea feţei în poziţie normală.

Charles Gross de la Princeton şi, mai târziu, Margaret Livingstone, Doris Tsao şi Winrich Freiwald de la Harvard au făcut câteva descoperiri importante. Folosind o combinaţie de imagistică cerebrală şi înregistrări electrice ale semnalelor provenite de la celulele nervoase individuale, ei au identificat şase structuri mici din lobul temporal al macacilor care reacţionau la o faţă. Ei au mai identificat un set de zone faciale asemănătoare, deşi mai mici, în creierul uman. Aşa cum am discutat în capitolul 1, asemenea studii au arătat că zonele faciale ale maimuţelor conţin o proporţie ridicată de neuroni care reacţionează doar la feţe. Aceste celule sunt sensibile la modificări ale poziţiei, dimensiunii şi direcţiei privirii feţei, precum şi ale formei diverselor ei părţi.

Scanned with OKEN Scanner

O serie de modele computaționale ale vederii sugerează că unele trăsături faciale sunt definite prin contrast (Sinha, 2002). De exemplu, ochii tind să fie mai întunecați decât fruntea, indiferent de condițiile de lumină. În plus, modelele computaționale sugerează că asemenea trăsături definite prin contrast semnalează creierului că este prezentă o față. Pentru a testa aceste idei, Ohayon, Freiwald și Tsao au prezentat unor maimuțe o serie de fețe artificiale, trăsăturilor fiecăreia dintre aceste fiindu-le atribuită o valoare de iluminare unică, mergând de la întunecat la foarte luminos. Apoi, au înregistrat activitatea pe care celulele individuale din zonele faciale de mijloc ale maimuțelor o aveau ca reacție la fețele artificiale. Au descoperit nu doar că celulele reacționează la contrastele dintre trăsăturile faciale, ci și că majoritatea celulelor sunt sensibile la contrastele dintre anumite perechi de trăsături.

Aceste preferințe concordă cu cele anticipate de modelul computațional al vederii. Dar, de vreme ce rezultatele studiilor făcute pe macaci și pe computer sunt întemeiate pe fețe artificiale, întrebarea evidentă este dacă ele pot fi extinse la fețele reale. Pentru a răspunde la această întrebare, Ohayon și colegii săi au studiat reacția celulelor la imagini ale unei largi diversități de fețe reale și au descoperit că reacțiile se înmulțeau odată cu numărul de trăsături definite de contrast (Ohayon, 2012).

Anterior, Tsao, Moeller și Freiwald (Tsao, 2008) descoperiseră că celulele din zonele faciale reacționează selectiv la forma unor trăsături faciale, cum ar fi nasul sau ochii. Descoperirile lui Ohayon arătau acum că preferința pentru o anumită trăsătură facială depinde de iluminarea ei în raport cu alte părți ale feței. Majoritatea celulelor cerebrale din zonele faciale de mijloc reacționează atât la contrast, cât și la forma trăsăturilor faciale. Acest fapt ne conduce la o concluzie

Scanned with OKEN Scanner

importantă: contrastul este util pentru detectarea feței și forma este utilă pentru recunoașterea feței.

Aceste studii au proiectat o lumină nouă asupra naturii șabloanelor pe care creierul le folosește pentru a detecta fețe. În plus, potrivit unor studii behavioriste, există o legătură strânsă între mecanismul de detectare a feței și zonele care controlează atenția, iar această concluzie ar putea să explice de ce chipurile și portretele ne atrag atenția atât de mult.

AUTOCUNOAȘTEREA: NOUL DIALOG DINTRE ȘTIINȚĂ ȘI ARTĂ

Încă de pe când Socrate și Platon au făcut speculații cu privire la natura minții umane, mulți gânditori importanți au căutat să înțeleagă sinele și comportamentul uman. În trecut, această căutare s-a limitat la cadrele intelectuale și adesea nonempirice ale filosofiei și psihologiei. Astăzi, neurocercetătorii încearcă să traducă întrebările abstracte din domeniul psihologiei și filosofiei în limbajul empiric al psihologiei cognitive și al biologiei creierului.

Principiul călăuzitor afirmă că mintea este un set de operații executate de creier, un dispozitiv computațional uimitor de complex, care ne înlesnește percepția asupra lumii exterioare, ne fixează atenția și ne controlează acțiunile. Una dintre aspirațiile acestei noi științe a biologiei minții este să ajungă la o cunoaștere mai profundă a sinelui – inclusiv a modului în care reacționăm la operele de artă și, probabil, chiar a modului în care le creăm –, realizând legătura dintre biologia minții și alte domenii ale cunoașterii umaniste, cum ar fi arta și portretistica.

Stabilirea unui dialog între artă și știință nu este însă un lucru ușor și necesită circumstanțe speciale. Un asemenea set

Scanned with OKEN Scanner

de circumstanțe a apărut în Viena în preajma anilor 1900, pe care îl descriu în *Epoca inconștientului* (Kandel, 2012). La începutul secolului XX, Viena era un oraș relativ mic, care oferea un context social – universitate, cafenele și saloane – în care oamenii de știință și artiștii puteau să facă cu ușurință schimb de idei. Dialogul lor se desfășura într-un limbaj comun, derivat din medicina științifică, din psihologie, psihanaliză și istoria artei. Acest dialog a continuat să se dezvolte în anii 1930 prin contribuțiile psihologiei cognitive și ale psihologiei gestaltiste a percepției vizuale. Avansul, îndrăzneț și încununat de succes, a oferit imboldul necesar aplicării descoperirilor psihologiei cognitive la cercetarea biologică a percepției, emoției, empatiei și creativității, conducând astfel la noul dialog care astăzi este în plină desfășurare.

Scriitorii și poeții, dar și artiștii, psihologii și oamenii de știință au venit fiecare cu perspective interesante asupra minții omenești. Fiecare tip de efort creativ a adus și continuă se aducă contribuții specifice la întreaga concepție pe care o avem astăzi despre minte. La urma urmei, a fost nevoie de un psiholog de talia lui Freud pentru a explica *ce sunt* procesele inconștiente, dar și de artiști precum Shakespeare, Beethoven și moderniștii austrieci pentru a ne arăta *cum se simt* unele dintre aceste procese inconștiente.

Analiza științifică reprezintă calea către un nivel mai ridicat al obiectivității și o descriere mai precisă a naturii reale a lucrurilor. În cazul artelor vizuale, acest lucru se realizează prin descrierea perspectivei observatorului asupra unui obiect, dar nu în termenii impresiilor subiective lăsate de obiect asupra simțurilor, ci în termenii reacțiilor specifice ale creierului față de acel obiect. Arta – de pildă, portretistica – este cel mai bine înțeleasă ca o distilare a experienței pure. Ca atare, ea oferă o completare excelentă și oportună științei minții și

Scanned with OKEN Scanner

o înnobilează. Singură, niciuna dintre abordări nu este suficientă pentru a înțelege pe deplin dinamica experienței umane. Avem nevoie de o a treia cale, de un set de punți explicative peste abisul dintre artă și știință.

Așadar, cum am putea să extindem căutarea unor concepte comune și dialoguri semnificative? O cale ar fi să examinăm tentativele reușite și să vedem cum au fost ele întreprinse. Cât au durat? În ce măsură au fost realizate?

Putem observa modul în care unificarea unui domeniu poate afecta pozitiv alte domenii în interacțiunea fizicii cu chimia și a ambelor cu biologia. În anii 1930, Linus Pauling a demonstrat că principiile fizice ale mecanicii cuantice explică modul în care se comportă atomii în reacțiile chimice. Impulsionate în parte de Pauling, chimia și biologia au început să conveargă în 1953, odată cu descoperirea structurii moleculare a ADN-ului de către James Watson și Francis Crick. Biologia moleculară a unificat de o manieră genială discipline anterior separate – cum sunt biochimia, genetica, imunologia, biologia celulară, biologia cancerului și, mai recent, neurobiologia moleculară. Această unificare a stabilit un precedent și pentru alte discipline. Este cea care ne face să sperăm că, la timpul cuvenit, teoriile la scară mare vor cuprinde și știința minții.

Biologul evoluționist E.O. Wilson a sesizat posibilitatea unei „unități de cunoaștere" (*unity of knowledge*) între biologie și științele umaniste, care este cuprinzătoare și totodată realistă. El a bazat-o pe *consilienţă**, pe un set de dialoguri între diverse discipline. Wilson susține că cunoașterea înaintează

* Acordul privind abordarea unor subiecte, în special științifice și umaniste, obținut de la diverse discipline academice; congruența evidențelor (E.O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Vintage Books, New York, 1998, https://www.wtf.tw/ref/wilson.pdf).

Scanned with OKEN Scanner

și că știința progresează printr-un proces caracterizat de conflict și soluționare. Pentru fiecare disciplină-mamă, cum ar fi psihologia – studiul comportamentului –, există un domeniu fundamental, o antidisciplină – în acest caz, neuroștiința – care contestă precizia metodelor și aserțiunilor disciplinei-mamă. De regulă, însă, antidisciplina este prea îngustă pentru a oferi cadrul coerent sau paradigma mai bogată de care este nevoie pentru a uzurpa rolul disciplinei-mamă. Aceasta din urmă – fie că vorbim de psihologie, etică sau drept – are o arie de aplicabilitate mai largă și un conținut mai profund, și ajunge în cele din urmă să încorporeze antidisciplina și să beneficieze de pe urma ei.

Asemenea relații sunt cele care evoluează, după cum putem vedea, în cazul artei și al științei. Arta și istoria artei sunt disciplinele-mamă, iar psihologia și neuroștiința sunt antidisciplinele. Am văzut că percepția artei și plăcerea derivată din ea sunt mediate în întregime de activitatea creierului și am examinat o serie de moduri în care ideile aparținând antidisciplinei – neuroștiința – ne îmbogățesc discuția despre artă. Am văzut, de asemenea, cât de mult poate câștiga neuroștiința din încercarea de a desluși contribuția privitorului.

Dar viziunea grandioasă a unității trebuie să fie echilibrată de o apreciere fermă a realității istorice. În loc să vedem în limbajul unificat și în setul util de concepte care conectează idei-cheie din științele umaniste și din cele exacte rezultatul inevitabil al progresului, ar trebui să considerăm ideea atrăgătoare a consilienței o încercare de a deschide un dialog între zonele restricționate ale cunoașterii. În cazul artei, acest dialog ar putea să implice un echivalent modern al faimoaselor saloane europene, în care artiști, istorici de artă, psihologi și neurosavanți schimbau între ei idei – numai că astăzi schimbul de idei ar avea loc în contextul unor noi centre

Scanned with OKEN Scanner

interdisciplinare din universități. La fel cum știința modernă a minții a rezultat în urma discuțiilor dintre psihologii cognitivi și neurocercetători, tot așa cercetătorii moderni ai științei minții se pot angaja într-un dialog cu artiștii și istoricii de artă.

Dialogurile au șanse mai mari de succes când domeniile de cercetare sunt aliate în mod natural, așa cum e cazul biologiei minții și al percepției artistice, și când obiectivele dialogurilor sunt limitate și aduc beneficii tuturor. E foarte puțin probabil să aibă loc o unificare completă a biologiei minții cu estetica în viitorul apropiat, dar sunt șanse mari ca un nou dialog între diversele aspecte ale artei și ale științei percepției și emoției să continue să facă lumină în ambele domenii, putând avea, în timp, efecte cumulative.

Ce beneficii ar putea oferi un asemenea dialog?

Potențialele beneficii pentru noua știință a minții sunt evidente. Unul dintre obiectivele sale este înțelegerea modului cum reacționează creierul la operele de artă, precum și a modului cum procesăm percepția, emoția și empatia, fie ele conștiente sau nu. Dar care este potențiala utilitate a acestui dialog pentru artiști?

Încă de la începuturile științei experimentale moderne din secolele al XV-lea și al XVI-lea, numeroși artiști – începând cu Filippo Brunelleschi și Masaccio, continuând cu Albrecht Dürer și Pieter Bruegel, și până la Richard Serra și Damien Hirst – și-au manifestat interesul pentru știință. La fel cum Leonardo da Vinci și-a folosit cunoștințele de anatomie pentru a înfățișa corpul uman într-o manieră mai precisă și mai fascinantă, tot așa și artiștii contemporani ar putea să utilizeze informațiile pe care le avem despre biologia percepției și reacția emoțională și empatică pentru a crea noi forme de artă și alte expresii ale creativității.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, acei artiști interesați de mecanismele iraționale ale minții, cum ar fi René Magritte și suprarealiștii, au încercat deja s-o facă, bazându-se pe introspecție pentru a deduce ce se petrece în propria minte. Deși este utilă și necesară, introspecția nu poate să ofere o înțelegere detaliată a creierului cu mecanismele sale. Astăzi, artiștii pot să perfecționeze introspecția tradițională folosind cunoștințele pe care le avem despre modul în care funcționează unele aspecte ale minții noastre.

Astăzi, pentru prima oară, suntem în măsură să aflăm în mod direct ce pot să învețe neurosavanții din experimentele artiștilor și ce pot să învețe artiștii și privitorii de la neurosavanți despre creativitatea artistică, ambiguitate și reacție perceptuală și emoțională a privitorului. În acest eseu, am avut câteva exemple concrete referitoare la modul în care arta portretisticii și știința se pot îmbogăți reciproc. Mai mult decât atât, am văzut potențialul noii biologii a minții ca forță intelectuală, un izvor de cunoaștere nouă care va genera cu siguranță un dialog nou între științele naturale și cele umaniste. Acest dialog ar putea să ne ajute să înțelegem mai bine acele mecanisme ale creierului care fac posibilă creativitatea în artă și în științele exacte sau umaniste și inaugurează o nouă dimensiune în istoria intelectuală.

Mulțumiri: Acest eseu a fost inițial o Conferință TED^{x}Met susținută la Metropolitan Museum of Art, New York, 19 octombrie 2013. Vezi https://www.youtube.com/watch?v=Jyc7FIglkHI.

BIBLIOGRAFIE

Adelson, Edward H. 1993. „Perceptual Organization and the Judgment of Brightness". *Science* 262: 2042–2043. Oxford: Clarendon Press.

Scanned with OKEN Scanner

Albright, Thomas. 2013. „On the Perception of Probable Things: Neural Substrate of Associative Memory, Imagery, and Perception". *Neuron* 74, no. 2: 227–45.

Berkeley, George. 1709. „An Essay Towards a New Theory of Vision" în *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, ed. Arthur A. Luce și Thomas E. Jessop, vol. 1, 171–239. London: Nelson, 1948–1957. Publicată inițial în *George Berkeley, An Essay Towards a New Theory of Vision* (Dublin: tipărit de Aaron Rhames pentru Jeremy Pepyat.

Darwin, Charles. 1872. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. New York: Appleton-Century-Crofts [*Expresia emoțiilor la om și animale*, traducere din limba engleză de Eugen Margulius (Editura Academiei Republicii Socialiste Române, București: 1967).

Freiwald, Winrich și Tsao, Doris. 2009. „A Face Feature Space in the Macaque Temporal Lobe". *Nature Neuroscience* 12: 1187–1196.

Frith, Chris. 2007. *Making Up the Mind: How the Brain Creates Our Mental World*. Oxford: Blackwell.

Gombrich, Ernst H. 1960. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation Summary*. London: Phaidon [ed. rom., *Artă și iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale*, traducere de D. Mazilu, Polirom, Iași, 2023].

Gregory, Richard L. 2009. *Seeing Through Illusions*. New York: Oxford University Press.

Kandel, Eric R. 2012. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain from Vienna 1900 to the Present*. New York: Random House [ed. rom. *Epoca inconștientului. Explorarea inconștientului în artă, minte și creier, din Viena anului 1900 până în zilele noastre*, traducere din lb. engl. de Cristina Ilie, Adina Avramescu și Dan Bălănescu, Polirom, Iași, 2023.]

Ohayon Shay, Freiwald, Winrich A. și Tsao, Doris Y. 2012. „What Makes a Cell Face Selective? The Importance of Contrast". *Neuron* 74: 567–81.

Scanned with OKEN Scanner

Purves, Dale și Lotto, R. Beau. 2010. *Why We See What We Do Redux: A Wholly Empirical Theory of Vision*. Sunderland, MA: Sinauer Associates.

Sinha, P. 2002. „Qualitative Representations for Recognition". *Journal of Vision* 1: 249–62.

Tsao, Doris Y., Moeller, Sebastian și Freiwald, Winrich A. 2008. „Comparing Face Patch Systems in Macaques and Humans". *PNAS* 49: 19514–19.

West, Shearer. 2004. *Oxford History of Art: Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.

Zeki, Semir. 1993. *A Vision of the Brain*. Oxford: Blackwell Scientific Publications.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 5

Cubismul: o provocare pentru contribuția privitorului

La fel ca alți artiști ai vremii, Braque și Picasso au fost influențați de fermentul intelectual general al începutului de secol XX, care s-a concentrat asupra a trei aspecte ale științei moderne. Mai întâi, ca urmare a publicării *Interpretării viselor* (1900), publicul intelectual devenise fascinat de psihologie, de construcția mentală a realității. Freud și-a dat seama că nu există o singură realitate, pentru că mintea noastră asociază liber ideile, astfel încât atât procesele noastre mentale conștiente, cât și cele inconștiente influențează modul cum ne raportăm la lume. În opinia lui Freud, procesele mentale inconștiente, spre deosebire de cele conștiente, nu au simțul timpului și locului (Freud, 1911). El face distincție între „procesul primar de gândire", limbajul inconștientului (id-ul), și „procesul secundar de gândire", limbajul minții conștiente (ego-ul). În vreme ce procesul secundar de gândire este logic și intențional, procesul primar este caracterizat de eșecul în a deosebi iluzia de realitate și visele de starea de veghe și echivalează gândirea cu acțiunea și timpul cu spațiu.

Ernst Kris și Ernst Gombrich, doi discipoli ai renumitului istoric vienez al artei Alois Riegl (Riegl, 1902; Kemp, 1999), au aplicat artei propria interpretare a ideilor freudiene. Riegl

susținuse că nicio operă de artă nu este completă fără implicarea privitorului, un principiu pe care Gombrich l-a numit mai târziu „contribuția privitorului". Kris și Gombrich au dezvoltat ideea că lumea vizibilă pe care o cunoaștem este alcătuita parțial din percepțiile noastre și parțial din amintirile noastre legate de imagini, mirosuri, mișcări și atingere. Astfel, actul vederii este un proces mental creativ și elaborat care joacă un rol esențial în reacția privitorului la orice operă de artă (Kris cu Kaplan, 1952; Gombrich, 1982).

Cubismul a făcut din contribuția privitorului subiectul central al artei. Gombrich a sugerat că acea cunoaștere intuitivă pe care o avea Picasso cu privire la bogăția minții inconștiente i-a încurajat pe cubiști să „renunțe la convenția *peep-show*-ului* și chiar să reprezinte diversele aspecte ale unui obiect în aceeași pictură" (Gombrich, 1960). Artiștii cubiști au înțeles că percepția vizuală este un proces mental elaborat și au experimentat din plin o serie de modalități de a implica aspecte diverse ale atenției și percepției privitorului. Explorând același obiect din multiple poziții avantajoase, ei au recunoscut implicit existența câtorva perspective în spațiu și timp, perspective pe care le descoperiseră în propriile procese mentale inconștiente (Henderson, 1988; Shlain, 1991; Miller, 2001). Astfel, cubismul a atras atenția asupra artei prin noi mijloace psihologice. Așa cum a arătat criticul de artă Michael Brenson: „o pictură cubistă se dezvăluie permanent pe sine prin noi modalități. Ea se schimbă și ne surprinde încontinuu" (1989).

Pe lângă cunoașterea implicită a proceselor mentale inconștiente, Picasso, Braque și alți cubiști au fost cu siguranță

---

* Divertisment constând dintr-o serie de imagini succesive care în acea vreme putea fi urmărit de o singură persoană cu ajutorul kinetoscoapelor sau al unor cutii cu vizor. Astăzi, termenul e folosit în special pentru filme și spectacolele cu conținut erotic sau pornografic.

Scanned with OKEN Scanner

conștienți de alte două progrese majore în știința fizicii care au avut loc la începutul secolului XX: teoria relativității formulată de Albert Einstein și descoperirea razelor X. Teoria revoluționară a lui Einstein a eliminat statutul absolut al spațiului și timpului și a egalizat toate sistemele de referință, o idee inerentă în arta cubistă. Mai mult, argumentul împotriva teoriei lui Einstein – că nu e conformă cu realitatea percepției noastre vizuale – a fost răsturnat de descoperirea razelor X, care a demonstrat că percepția noastră este extrem de limitată. Pe lângă faptul că au demonstrat limitările ochiului uman – pe care, ce-i drept, Linda Dalrymple Henderson le-a descris în termeni mai generali ca „inadecvarea percepției senzoriale umane" –, razele X au oferit și perspectiva unei realități aflate dincolo de suprafața obiectelor (Henderson, 1988).

Asemenea psihologiei lui Freud, noile idei radicale din fizică au fost discutate de regulă în cercuri intelectuale și s-a scris despre ele în ziare și reviste. În mod cert, ele i-au încurajat pe Picasso și Braque să se elibereze de anumite tradiții artistice care aproape că nu se schimbaseră deloc din vremea Renașterii (Henderson, 1988). Putem observa noile concepții despre procesele mentale în trei lucrări *papier collé* ale lui Picasso din colecția lui Leonard A. Lauder de la Metropolitan Museum of Art: *Compoziție cu vioară*, *Cap de bărbat* și *Cap de bărbat cu mustață* (vezi ILUSTRAȚIILE III-13, III-17 și III-18). Tehnica *papier collé* reprezintă cea mai drastică reducere cubistă a suprafeței picturii la un plan plat. Identificăm instrumentul muzical din *Compoziție cu vioară* și o față cu pălărie din *Cap de bărbat* în mijlocul unor linii și forme abstracte care se intersectează prin asociere liberă, o asociere bazată în mare măsură pe un proces primar de gândire. În *Cap de bărbat cu mustață*, Picasso merge și mai departe, testând limitele abilității noastre de a procesa ambiguitatea vizuală.

Scanned with OKEN Scanner

Cubismul le-a permis artiștilor să demonstreze că arta poate exista fie pe o pânză, fie pe o foaie de hârtie, adică pe o suprafață bidimensională, în același fel în care există în inconștient – independent de natură, timp și spațiu. Această perspectivă nouă a schimbat pentru totdeauna modul cum reprezintă artiștii lumea din fața lor. Și, totodată, a schimbat modul în care privitorul percepe imaginile – prin asociație liberă, ca răspuns la informații cum sunt contururile obiectelor, obiectele sau cuvintele înrudite și titlurile operelor de artă. După cum sublinia criticul Carl Einstein: „Cubismul merge mult dincolo de pictură... Cubismul este viabil numai dacă creăm echivalente în minte" (Einstein, 1923, citat în Haxthausen, 2011). Drept urmare, cubismul a reprezentat în istoria artei ceea ce probabil că este cea mai radicală provocare la adresa percepției privitorului. Pentru a înțelege dimensiunile acestei provocări, trebuie să plasăm cubismul în contextul biologiei percepției vizuale și să examinăm modul cum a evoluat concepția modernistă despre contribuția privitorului.

Kris a susținut că fiecare operă de artă este ambiguă și generează din partea privitorului o reacție emoțională și perceptuală oarecum diferită. Ca rezultat al acestor diferențe de răspunsuri, a afirmat el, creierul fiecărui privitor repetă, într-o manieră modestă, procesul creativ care a avut loc în creierul artistului (Kris și Gombrich, 1938; Kris cu Kaplan, 1952). În mod cert, această afirmație este valabilă și pentru arta cubistă, care a cochetat cu reprezentarea ambiguă a lucrurilor, forțând o examinare fără precedent a intențiilor artistului.

Ernst Gombrich a mers și mai departe, susținând că însuși actul percepției vizuale este creativ. În această privință, el a fost influențat de filosoful anglo-irlandez Berkeley, care, în 1709, a susținut că noi nu vedem obiecte materiale *per se*, ci lumina reflectată pe suprafața lor (Berkeley, 1709). Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

imaginea bidimensională proiectată pe retina noastră nu poate niciodată să indice cu acuratețe un obiect tridimensional. Acest fapt, precum și dificultatea pe care o reprezintă pentru înțelegerea realității oricărei imagini, este numit *problema inversă în optică* (pentru discuții moderne, vezi Albright, 2012; Purves și Lotto, 2010; vezi și *supra*, p. 121). Berkeley a mai afirmat că problema inversă în optică apare pentru că orice imagine dată poate fi generată de obiecte de diverse dimensiuni, cu orientări diferite în spațiu, aflate la diverse distanțe de observator. Drept urmare, localizarea reală în spațiu a oricărui obiect tridimensional este în mod inerent incertă (Gombrich, 1982; 1984).

Cum se explică faptul că suntem capabili să reacționăm cu atâta succes la lumea reală dacă depindem de o imagine retiniană care ne împiedică să cunoaștem lumea în mod direct? Chiar dacă ochii noștri nu primesc suficiente informații pentru a reconstrui cu exactitate un obiect, facem acest lucru de fiecare dată. Răspunsul la întrebare a fost schițat, în bună măsură, de Hermann von Helmholtz, un renumit medic, fiziolog și fizician din secolul al XIX-lea. El a susținut că putem rezolva problema inversă din optică incluzând două surse suplimentare și inconștiente de informații: informațiile de jos în sus și informațiile de sus în jos (Kandel, 2012; vezi și Adelson, 1993; vezi *supra*, p. 122).

Informațiile de jos în sus sunt furnizate prin calcule inerente circuitelor din creierul nostru și sunt guvernate de legile universale de extragere a informațiilor senzoriale din lumea fizică. Noi folosim aceste legi pentru a discerne obiecte, oameni și fețe, pentru a determina amplasarea lor în spațiu (în perspectivă) și, în cele din urmă, pentru a construi lumi vizuale de o mare subtilitate, frumusețe și valoare practică. Edward Adelson (1993), Dale Purves și R. Beau Lotto (2010)

Scanned with OKEN Scanner

au sugerat că, de vreme ce creierul nostru poate să construiască imagini din informații incomplete, sistemul nostru vizual trebuie să fi suferit o evoluție pentru a compensa lacunele informaționale. De exemplu, creierul presupune că soarele se află întotdeauna deasupra noastră, indiferent de locul unde ne aflăm. Prin urmare, ne așteptăm ca lumina să vină de sus, așa cum a făcut fără excepție omul în mileniile evoluției sale care au precedat becul electric. Dacă nu vine – așa cum se întâmplă în cazul unei iluzii vizuale – creierul nostru ar putea fi păcălit.

Aceste legi universale ale procesării vizuale au fost analizate în profunzime de psihologii gestaltiști, ale căror lucrări i-au influențat din plin pe Kris și Gombrich. Mișcarea gestaltistă, care a luat ființă la Berlin în 1910, a contribuit cu două concepte noi la studiul despre percepția vizuală și, prin urmare, la înțelegerea pe care o avem în ce privește contribuția privitorului. *Gestalt* înseamnă „configurație", iar interesul pentru configurație dovedit de pionierii gestaltiști Max Wertheimer, Wolfgang Köhler și Kurt Koffka s-a bazat pe ideea că întregul este mai mult decât suma părților și că abilitatea noastră de a percepe și reacționa la întreg, mai curând decât la părțile constitutive, este înnăscută. De exemplu, noi nu vedem o față ca pe o imagine compusă din elemente componente individuale – doi ochi, un nas, o gură puse într-o structură ovală –, ci ca pe o entitate completă. Abilitatea noastră de a reacționa holistic la imagini senzoriale și a le atribui un sens, lor și nu părților lor componente, este o funcție a procesării noastre de jos în sus înnăscute.

O regulă universală a acestui proces este că liniile care urmează aceeași curbă aparțin cel mai probabil aceluiași obiect, chiar dacă sunt întrerupte de un spațiu gol sau de o altă formă. Regula este cunoscută ca principiul „bunei continuități". Astfel, dacă un copac acoperă un segment din orizont,

Scanned with OKEN Scanner

noi nu presupunem că cele două linii ale orizontului aflate de fiecare parte a lui aparțin unor obiecte diferite, ci mai degrabă că ele se unesc în afara ariei noastre vizuale. Psihologul Robert Solso scria că percepția de jos în sus este o chestiune de percepție nativă: „Oamenii au anumite modalități înnăscute de a vedea, în care stimulii vizuali, inclusiv arta, sunt organizați și percepuți de la început. Din punctul de vedere al cauzalității, percepția nativă face parte integrantă din sistemul cognitiv-senzorial" (Solso, 2003). Cubismul, așa cum vom vedea, subminează aceste legi ale percepției.

Informațiile de sus în jos se referă la influențele cognitive și funcțiile mentale de ordin superior, cum sunt atenția, așteptările și asocierile învățate. Informațiile obținute prin procesarea de sus în jos influențează informațiile pe care le primim prin procesarea de jos în sus. Deoarece o bună parte dintre informațiile senzoriale pe care creierul le primește prin ochii noștri pot avea interpretări diverse, el trebuie să folosească informațiile de sus în jos pentru a înlătura ambiguitatea. Trebuie ca, pe baza experienței, să „ghicim" înțelesul imaginii din fața noastră. Creierul nostru asta face, construind și testând ipoteze. Așa cum au subliniat Charles Gilbert (2012; 2013) și Tom Albright (2012), informațiile de sus în jos pun imaginea într-un context psihologic personal, furnizând astfel diverse sensuri ale ei unor indivizi diferiți. Dat fiind că, în mod normal, nu suntem conștienți când construim ipoteze vizuale și tragem concluzii din ele, Helmholtz a numit acest proces de sus în jos de testare a ipotezelor *inferență inconștientă*.

Marele psiholog și filosof american William James, contemporan cu Helmholtz și profesor al Gertrudei Stein, scria în 1890: „În timp ce o parte din ceea ce percepem provine prin simțurile noastre de la obiectele din fața noastră, o altă parte (și ar putea fi partea mai mare) vine întotdeauna... din

Scanned with OKEN Scanner

propriul nostru cap". Percepția unește informațiile pe care creierul nostru le primește din lumea exterioară cu cunoașterea întemeiată pe învățarea din experiențele anterioare și din testarea ipotezelor. Noi contribuim cu această cunoaștere – care nu este neapărat încorporată în programul evolutiv al creierului nostru – pentru a susține în acest mod fiecare imagine pe care o vedem.

Când privim o lucrare de artă, noi o raportăm la amintirile despre alte lucrări de artă pe care le-am privit, precum și la scene și oameni care au o semnificație pentru noi. Într-un fel, pentru a vedea ce este reprezentat prin vopseaua de pe o pânză, trebuie să știm dinainte la ce fel de imagine ne putem aștepta să vedem într-o pictură. Familiaritatea cu secolele de picturi peisagistice ne ajută să discernem aproape imediat căpițele de fân dintre vârtejurile postimpresioniste ale lui Van Gogh sau un câmp în punctele pointiliste ale lui Georges Seurat. Din acest punct de vedere, modelarea realității fizice și psihice de către artist se aseamănă cu operațiile creative intrinsece ale creierului nostru din viața de zi cu zi (Miyashita *et al.*, 1998).

De-a lungul istoriei artei occidentale, procesarea de jos în sus și de sus în jos nu au influențat în aceeași măsură contribuția privitorului. Când privim o pictură renascentistă, de exemplu, creierul nostru înțelege imaginea în acord cu o perspectivă unificată și cu legile înnăscute ale procesării de jos în sus (Deregowski, 1973). Pictorii occidentali au stăpânit elementele perspectivei, reducerii dimensiunilor și clar-obscurului – instrumente care au evoluat pentru a permite creierului nostru să infereze judecarea tridimensională a imaginilor plate, bidimensionale, de pe retina noastră (o abilitate care este esențială pentru supraviețuire). De fapt, am putea spune că experimentele pictorilor clasici în ceea ce privește

Scanned with OKEN Scanner

perspectiva, iluminarea și forma – de la pictura figurativă occidentală timpurie la impresioniști, fauviști și expresioniști –, repetă intuitiv procesele cerebrale evolutive care au dat naștere procesării de jos în sus.

Cubismul reprezintă o provocare cu adevărat enormă pentru privitor deoarece solicită sistemului nostru vizual să reconstruiască o imagine care e în mod fundamental diferită de imaginile pe care creierul nostru era obișnuit să le evalueze pentru a le reconstrui. Demontând perspectiva și arătându-ne câteva perspective diferite ale aceluiași obiect, arta cubistă obligă creierul fie să vină cu o logică nouă a procesării de jos în sus, fie să o înlocuiască complet cu procesarea de sus în jos. Ea îi cere privitorului să substituie procesul primar de gândire, cu conexiuni ușor de format între diversele obiecte și idei și care nu are nevoie de timp sau spațiu, cu procesul secundar de gândire, care este logic și necesită coordonate temporale și spațiale. Așa cum a arătat Carl Einstein, cubismul a deformat obiceiurile noastre firești legate de percepție; artele vizuale nu mai pot fi asemuite cu operațiile creierului vizual: „Cubismul a pus capăt inerției sau oboselii oculare. Vederea a devenit din nou un proces activ" (Einstein, 1931, citat în Haxthausten, 2011).

Cubismul analitic al lui Picasso și Braque semănase deja confuzie în procesarea de jos în sus. Prin cubismul sintetic, ei au încorporat în compozițiile lor bucăți mari colorate sau tipărite de hârtie – inclusiv tăieturi din ziare, reclame și tapet – pentru a redefini rolul procesării de sus în jos în artă. Aceste materiale noi, ready-made transmit un conținut suplimentar, deoarece sunt artefacte ușor de recunoscut în sine din punct de vedere cultural. Tăieturile din ziare sunt un exemplu în acest sens. La începutul secolului XX, cererea de informații făcuse din cotidiene primele mass-media (Mileaf

Scanned with OKEN Scanner

și Witkovsky, 2012), iar cei doi se poziționaseră în centrul vieții pariziene (Brodie împreună cu Boxer, 2012). Prin tehnica de lipire a tăieturilor din ziare, Picasso și Braque au combinat interesul lor pentru transmiterea unei noi experiențe în artă cu dorința arzătoare a cititorului și a privitorului parizian de cunoștințe noi obținute din ziare, o dorință reamintită repetat prin simplul fapt că priveau inserția tipărită și o percepeau ca atare. Era o combinație care atrăgea atenția privitorului și necesita o procesare de sus în jos mai intensă pentru a înțelege cum e prezentată imaginea.

În vreme ce în cubismul analitic artiștii reasamblau mici fațete ale unui obiect pentru a-l prezenta din mai multe perspective, în cubismul sintetic au eliminat, cu câteva excepții, ultimele vestigii ale spațiului tridimensional. Picasso a creat o imagine folosind bucăți de hârtie care făceau aluzie la obiect, fie evocându-i forma, ca în *Compoziție cu vioară* (ILUSTRAȚIA III-13), fie folosind cuvinte sau elemente grafice care aveau legătură cu funcția sau materialul obiectului. El a combinat elementele nu ca pe niște reproduceri vizuale, ci ca părți sau indicii ale modului în care conceptualizăm obiectele: un colaj al unui instrument muzical devine o reflecție a creierului și deopotrivă a ochilor noștri. Așa după cum putem vedea în *Compoziție cu vioară*, Picasso era pasionat de reprezentarea iluzionistă, chiar dacă punea sub semnul îndoielii procesul însuși. De exemplu, folosea modelarea clarobscură tradițională pentru a scoate în relief partea dreaptă a unei forme din hârtie lipită. Materialele lipite folosite în *papier collé* aduc cu ele atât senzații tactile noi, cât și elemente vizuale inedite. În mod paradoxal, introducerea unui al doilea element estetic – atingerea – aproape că creează în aceste lucrări un efect ireal.

Scanned with OKEN Scanner

În *Compoziție cu vioară*, conturul segmentului de ziar (decupat din *Le Journal*) nu se suprapune peste conturul viorii, dar forma lui seamănă oarecum cu forma unei viori, astfel că pare să reprezinte vioara așa cum se vede ea dintr-o altă perspectivă. În plus, laturile curbate ale viorii se aseamănă cu contururile curbate ale unei fețe, iar cordarul seamănă cu o gură. Mai mult, vioara dreptunghiulară seamănă și ea cu o față, ochii fiind reprezentați de jumătatea de cerc din partea de sus, tăiat în două de gâtul instrumentului (nasul), și cu gura dedesubt, reprezentată de forma călușului. Chiar și gropițele obrajilor sunt prezente prin cele două f-uri! Trecerea de la vioară la fața umană necesită atenție și sporește implicarea privitorului, amintindu-ne de fascinația lui Gombrich pentru faimoasa imagine a răței-iepure (FIGURA 5-1).

Dacă ne concentrăm mai întâi spre partea stângă a imaginii, vedem ciocul răței cu partea din spate a capului ei în dreapta. Dacă ne concentrăm spre partea dreaptă, vedem capul unui iepure cu urechile în stânga. Deoarece atenția conștientă este limitată și generarea ipotezei perceptuale de sus în jos

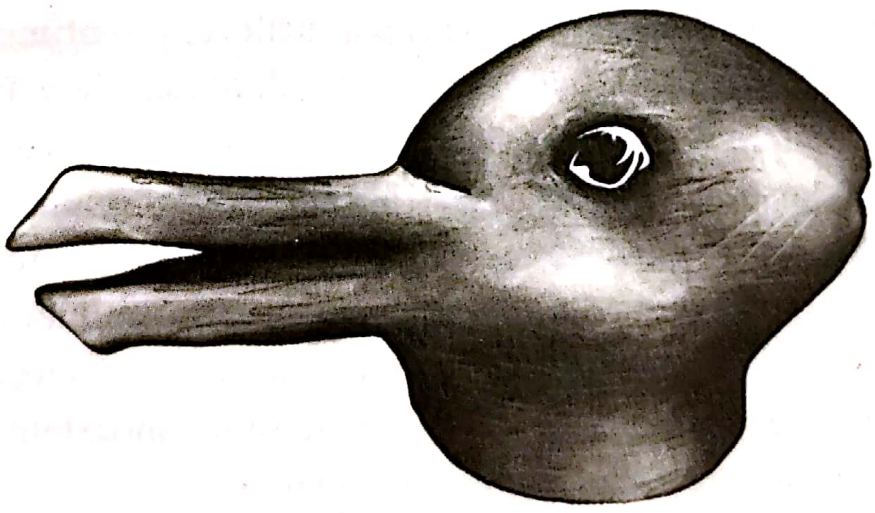


FIGURA 5-1. Joseph Jastrow, *Iluzia rață-iepure* (1899)

Din Joseph Jastrow, „The Mind's Eye", *Popular Science Monthly* 54 (ianuarie 1899): 312

Scanned with OKEN Scanner

este automată, putem vedea doar o imagine din cele două, iepurele sau rața, dar niciodată pe ambele deodată. Acceptând o ipoteză a imaginii, automat o excludem pe cealaltă (Gregory și Gombrich, 1973). Ceea ce ne intrigă la această imagine este că informațiile vizuale din pagină nu se schimbă. Ceea ce se schimbă e interpretarea pe care noi o dăm imaginii și care este declanșată de comutarea atenției noastre. Interpretarea este inerentă percepției vizuale, așa cum am văzut, dar este deosebit de importantă în percepția artei cubiste, întrucât aceasta se bazează din plin pe procesarea de sus în jos.

Deoarece fețele, în diverse forme, apar frecvent în arta cubistă a lui Picasso și Braque – la fel ca în mai toată arta occidentală –, este de datoria noastră să aflăm de ce sunt atât de importante, ce legătură este între recunoașterea facială și procesarea de jos în sus, și cum au transformat cubiștii reprezentarea fețelor. Dintre toate obiectele din lume, fețele umane sunt cele mai speciale din punct de vedere biologic. Așa cum a subliniat cel dintâi Charles Darwin, noi ne recunoaștem unii pe ceilalți și chiar pe noi înșine prin intermediul fețelor (Darwin, 1872). În plus, pentru că suntem animale sociale, ne comunicăm nu numai ideile și planurile, ci și sentimentele prin intermediul chipurilor noastre. Abilitatea de a forma expresii faciale și de a le citi pe ale altora este înnăscută, nu deprinsă, iar creierul nostru tratează fețele într-un mod diferit de toate celelalte obiecte. Recunoașterea facială este, de o manieră singulară, sensibilă la răsturnare: nu numai că ne este greu să recunoaștem imaginea răsturnată a unei fețe, dar, în majoritatea împrejurărilor, nu putem să recunoaștem nicio schimbare în expresia unei fețe răsturnate.

În acest context poate fi instructiv să trasăm evoluția reprezentării fețelor la Picasso de la debutul perioadei lui cubiste. În extraordinarul său tablou din 1905-06 în care a

Scanned with OKEN Scanner

pictat-o pe Gertrude Stein (ILUSTRAȚIA III-14), Picasso i-a redus figura la o simplă mască, un chip având ochi mari, distorsionați, cu pleoape grele și o sprânceană supradimensionată, reflectând astfel interesul lui recent pentru sculptura iberică. Exagerarea sprâncenei și a pleoapelor Gertrudei Stein anunțau și includerea caricaturii și a exagerării în pictura lui Picasso, tehnici pe care avea să le folosească în mod repetat în faza cubistă. După cum a susținut Adam Gopnik (1983), caricatura a jucat un rol esențial în evoluția cubismului. În același timp, portretul Gertrudei Stein prezintă în mod clar o adâncime spațială plauzibilă, încât nu avem nicio dificultate în a percepe că avem de-a face cu portretul unei persoane.

Patru ani mai târziu, Picasso a pictat portretele a doi dintre furnizorii săi, Ambroise Vollard (ILUSTRAȚIA III-15B) și Daniel-Henry Kahnweiler (ILUSTRAȚIA III-16), în stilul său cubist analitic. Deși portretul lui Vollard este compus din mici fațete asemănătoare unor prisme, noi recunoaștem fața lui ca față pentru că este prezentată în poziția corectă și are toate elementele componente ale unei fețe. În plus, având o fotografie pentru comparație (ILUSTRAȚIA III-15A), îl recunoaștem pe individul cunoscut sub numele Vollard deoarece cele câteva trăsături caracteristice pe care Picasso le-a pictat îi surprind elementele unice și distinctive ale feței.

Picasso a presupus, corect, că recunoașterea feței unei persoane dintr-o pictură reconstituie procesarea de către creier a informațiilor de jos în sus. Procesarea noastră de sus în jos, care intră ulterior în acțiune, nu se bazează pe o serie de instantanee cerebrale arhivate în memorie, ci pe trăsături frapante și semnificative depozitate în creierul nostru ca reprezentări abstracte ale acelei persoane.

Portretul pe care Picasso i l-a făcut lui Kahnweiler (ILUSTRAȚIA III-16), dimpotrivă, pune privitorul în fața unei imagini

Scanned with OKEN Scanner

mai solicitante a elementelor componente rearanjate ale unei fețe. Procesele noastre de sus în jos trebuie să caute semnificația cu o mai mare intensitate decât cea obișnuită, atât în cunoașterea inconștientă a lumii exterioare, cât și în cea conștientă. Într-adevăr, fără titlu ne-ar fi foarte greu să spunem cu certitudine că această imagine este un portret. Doar concentrându-ne atenția asupra treimii de sus a pânzei putem să distingem o față. Odată ce am acceptat ipoteza unei fețe, putem să identificăm doi ochi, un nas și o curbă care poate funcționa fie ca gură, fie ca o mustață.

Portretul lui Kahnweiler oferă un exemplu excelent al rolului major pe care îl joacă atenția în percepția vizuală, în special în percepția artei cubiste (Baxandall, 1910). La fel ca în cazul imaginii rață-iepure, pentru care ne concentrăm atenția asupra unei singure imagini, noi nu numai că identificăm ce este imaginea, dar și excludem ipotezele alternative despre ceea ce ar putea fi. Aici vedem în acțiune procesul de sus în jos al lui Helmholtz: de îndată ce formulăm o ipoteză, imaginea nu mai este ambiguă.

Într-un desen liniar, trăsăturile feței sunt ușor exagerate, făcând recunoașterea mai lesnicioasă. Kris și Gombrich au argumentat că exagerarea facială folosită de caricaturiști are succes deoarece creierul nostru reacționează în mod distinct la o asemenea exagerare. În pofida absenței tridimensionalității masei și a volumului din *Cap de bărbat* (ILUSTRAȚIA III-17), putem identifica contururile unei fețe cu un ochi plasat central, două urechi pe fiecare parte, o gură mică dedesubt și un nas proeminent care arată spre stânga. Nasul aruncă o umbră în dreapta lui, dând acestei imagini – de altfel plate – o aparență tridimensională.

Cu toate acestea, aici, creierul nostru trebuie să exploreze imagini care la prima vedere par să aibă o relație firavă sau chiar

Scanned with OKEN Scanner

inexistentă unele cu altele și nu transmit vreun sens al timpului sau spațiului: adevărul este îngropat dincolo de suprafață. Drept urmare, procesele noastre de jos în sus, care urmează legile inerente ale perspectivei și gestaltului, nu ne pot fi de ajutor, iar procesele noastre mentale de sus în jos trebuie să lucreze și mai din greu pentru a extrage semnificație. În plus, cele două fâșii de *papier collé* – *faux bois* și ziarul – adaugă un comentariu ironic despre natura artificiului. Arta, ne spune această lucrare, nu mai este înregistrarea unor imagini care ne bombardează retina cu lumină reflectată, ci rezultatul unei explorări inteligente de sus în jos.

În *Cap de bărbat cu mustață* (ILUSTRAȚIA III-18), Picasso testează limitele abilității noastre de a procesa ambiguitatea vizuală. Vedem doar o jumătate de față, a cărei formă curbată este amplificată de singura ei ureche; mustața se află mai degrabă sub bărbie decât pe buza superioară, sau poate că micul pătrat de dedesubtul ei poate fi văzut ca o gură. Asemenea contradicții vizuale încalcă regulile noastre înnăscute pentru percepția facială. Desenul conține de asemenea câteva linii aparent mecanice, a căror funcție este incertă, fapt care ne dezorientează și mai mult. Situația este îngreunată de faptul că creierul trebuie să citească o imagine aflată în poziția corectă pe fundalul unui text scris care este întors. Picasso ne arată simultan diferite elemente componente ale unei singure fețe – o parte a capului, o ureche, o mustață și o gură – fără nicio umbră sau perspectivă. Procesele noastre de jos în sus nu ne sunt de mare ajutor, iar procesele de sus în jos se lovesc de o dificultate fără precedent în istoria artei occidentale.

Pentru că Picasso a desenat fața bărbatului pe o pagină de ziar, avem indicii vizuale și verbale despre legăturile dintre diferitele componente ale imaginii și despre ce reprezintă ele. Aceste indicii ne încântă, dar ne și derutează totodată. De

Scanned with OKEN Scanner

exemplu, imaginea este suprapusă pe o pagină întoarsă cu susul în jos a ziarului *Excelsior*, care include o reclamă la Scrubb's Ammonia*, un produs trâmbițat ca „indispensabil" pentru îngrijirea personală. Dar într-o exprimare cu dublu înțeles, caracteristică colajelor lui Picasso, amoniacul, care este toxic și periculos, cu greu ar putea să fie indispensabil pentru îngrijirea corespunzătoare a mustății franceze. Picasso creează într-o manieră ludică un dialog între două forme foarte diferite de obiecte: o reclamă de ziar ușor de recunoscut și desenul relevant al unui om cu mustață. De fapt, Picasso face câteva paralele subtile între liniile sale de contur și informațiile din ziar: de exemplu, urechea bărbatului alcătuită din două părți simetric curbate oglindește B-ul răsturnat din cuvântul „Scrubb's" (Rubin, 1989). Observăm un joc similar asemănător în liniile de contur înseși: capul bărbatului cu mustață este proiectat pe fundalul unui cerc mai mare care ar putea fi și el o față și chiar să împartă mustața cu bărbatul „original".

Cel mai radical exemplu de procesare de sus în jos din această imagine poate fi găsit probabil în partea dreaptă a desenului, sub capul principal. Acele perechi de linii perpendiculare (în cea mai mare parte) pot fi un scaun uriaș văzut din profil, pe care se odihnesc diverse elemente, probabil părți ale capului. Sau forma dreptunghiulară a scaunului poate să pară un braț ori o mână pe care se sprijină capul. În timp ce privitorul mediu vede cel mai probabil scaunul, cercetătorii și cunoscătorii familiari cu reducerea schematică a capetelor practicată de Picasso ar putea să susțină că el nu a pictat vreodată capete pe scaune și să caute o altă interpretare. Astfel,

---

* Soluție dezinfectantă de uz casnic pe bază de amoniac folosită pentru băi, pardosele etc.

Scanned with OKEN Scanner

Cap de bărbat cu mustață ilustrează perfect modul în care contribuția privitorului – cunoașterea, experiența și amintirile cu care privitorul contribuie la o lucrare de artă – poate să creeze concepții foarte diferite despre o imagine ambiguă și, mai mult, felul cum aceste concepții ar putea sau nu să difere față de seria de interpretări posibile vizate de artist.

În lucrările sale în care a folosit tehnica *papier-collé*, Picasso nu numai că a demontat elementele constitutive ale procesării vizuale de jos în sus, eliminând perspectiva și reprezentarea holistă, ci a abrogat însăși premisa pe care se întemeiază procesarea de jos în sus. Putem să examinăm o pictură cubistă pentru a identifica legături gestaltiste între segmentele liniare (o bună continuare), contururi și obiecte ușor de recunoscut, dar în cele mai fragmentate lucrări eforturile noastre sunt zadarnice. Asemenea lucrări necesită reguli noi pentru procesarea de jos în sus, care adeseori nu există și trebuie suplinită printr-o procesare de sus în jos extinsă și creativă.

Gombrich a criticat ideea ochiului inocent a criticului englez de artă din secolul al XIX-lea John Ruskin, argumentând că percepția nu este o emoție, ci o practică învățată care implică ceea ce noi numim acum reconstrucție activă de sus în jos a lumii. Și totuși, cubismul a reintrodus ochiul inocent, în sensul că derutează procesarea de jos în sus cu care ne naștem. În linii mari, cubismul ne oferă oportunitatea de a reacționa la opera de artă prin noi modalități, care, la rândul lor, ne vor ajuta să reacționăm la experimentele artistice ulterioare. Scriind în primii ani ai secolului XX, istoricul vienez de artă Alois Riegl a avansat noțiunea de *kunstwollen*, un elan artistic insuflat de perioada istorică în care trăiește un artist (Kemp, 1999), și a transformat acest principiu într-un mijloc de analiză a diferitelor modele de interpretare din istoria artei. Este evident din opera lui Picasso și Braque că cubismul impune în

Scanned with OKEN Scanner

paralel și o dezvoltare a reacției privitorului, solicitând schimbări și în contribuția privitorului, schimbări care să fie pe măsura erei moderne.

Mulțumiri: Acest eseu a fost publicat pentru prima oară în *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*, ed. Emily Braun și Rebecca Rabinow, 106-15. Copyright © 2014 by The Metropolitan Museum of Art, New York. Este retipărit aici cu permisiune.

Sunt îndatorat lui Emily Braun pentru comentariile ei subtile pe marginea manuscrisului, care au sporit substanțial claritatea acestuia. Sunt de asemenea recunoscător Annei Tempkin, lui Tony Movshon și lui Blair Potter pentru recenziile lor anterioare.

Acest eseu se inspiră din cartea mea *Epoca inconștientului. Explorarea inconștientului în artă, minte și creier, din Viena anului 1900 până în zilele noastre*, în special din capitolele 11-18 cu bibliografia de acolo. Am folosit totodată texte discutate în *Principles of Neural Science*, ediția a 4-a, ed. Eric R. Kandel, James H. Schwartz și Thomas M. Jessell (New York: McGraw Hill, 2000).

BIBLIOGRAFIE

Adelson, Edward H. 1993. „Perceptual Organization and the Judgment of Brightness". *Science* 262: 2042–44.

Albright, Thomas D. 2012. „Perception and the Beholder's Share", o conversație cu Roger Bingham. *The Science Network*, http://thesciencenetwork.org

Baxandall, Michael. 1994. „Fixation and Distraction: The Nail in Braque's Violin and Pitcher (1910)". În *Sight and Insight: Essays on Arts and Culture in Honour of E.H. Gombrich at Age 85*, ed. John Onians, 399–415. London: Phaidon.

Berkeley, George. 1709. „An Essay Towards a New Theory of Vision". În *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*, ed. Arthur A. Luce și Thomas E. Jessop, vol. 1, 171–239. London: Nelson, 1948. Publicat inițial ca George Berkeley, *An Essay*

Scanned with OKEN Scanner

Towards a New Theory of Vision (Dublin: Aaron Rhames for Jeremy Pepyat, 1709).

Brenson, Michael. 1989. „Picasso and Braque: Brothers in Cubism". *New York Times*, September 22, C1, C30.

Brodie, Judith cu Sarah Boxer *et al.*, eds. 2012. *Shock of the News.* Catalogul expoziției. Washington, DC: National Gallery of Art.

Darwin, Charles. 1872. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Ed. nouă. Ed. Joe Cain și Sharon Messenger. London: Penguin, 2009 [*Expresia emoțiilor la om și animale*, traducere din limba engleză de Eugen Margulius, București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1967.

Deregowski, Jan B. 1973. „Illusion and Culture". În *Illusion in Nature and Art*, ed. Richard L. Gregory și Ernst H. Gombrich, 161–91. London: Duckworth.

Freud, Sigmund. 1900. „The Interpretation of Dreams". În *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. și trad. de James Strachey. Vol. 4 și 5. London: The Hogarth Press and the Instituteof Psycho-Analysis, 1953 [ed. rom. *Interpretarea viselor*, în *Opere esențiale*, vol. 2, trad. din lb. germ. de Roxana Melnicu, notă asupra ediției de Raluca Hurduc, București: Editura Trei, 2021].

Freud, Sigmund. 1911. „Formulations on the Two Principles of Mental Functioning". În *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey. Vol. 12, 213–26. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1958 [ed. rom. *Formulări despre cele două principii ale funcționării psihice* în *Opere esențiale*, vol. 3, „Psihologia inconștientului", trad. din lb. germ. de Gilbert Lepădatu, George Prudea, Vasile Dem. Rădulescu, note asuăra ediției de Raluca Hurduc. Note introductive de Roxana Melnicu, București: Editura Trei, 2010].

Gilbert, Charles D. 2013. „Top-Down Influences on Visual Processing". *Nature Reviews: Neuroscience* 14, no. 5: 350–63.

Gilbert, Charles D. 2012. „Intermediate-Level Visual Processing and Visual Primitives". În *Principles of Neural Science*, 5th ed.,

Scanned with OKEN Scanner

ed. Eric R. Kandel, James H. Schwartz, Thomas M. Jessell, Steven A. Siegelbaum și A.J. Hudspeth, 602–20. New York: McGraw-Hill, pp. 602–20.

Gombrich, Ernst H. 1984. „Reminiscences on Collaboration with Ernst Kris (1900–1957)". În *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Gombrich, Ernst H. 1982. *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.

Gombrich, Ernst H. 1960. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Conferințele A.W. Mellon despre Artele Frumoase. Bollingen Series 35, no. 5. New York: Pantheon, 282; vezi și 203–59, 297. [Ed. rom., *Artă și iluzie. Studiu de psihologie a reprezentării picturale*, traducere de D. Mazilu, Iași: Polirom, 2023.]

Gopnik, Adam. 1983. „High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait". *Art Journal* 43, no. 4: 371–76.

Gregory, Richard L. și Ernst H. Gombrich, eds. 1973. *Illusion in Nature and Art*. London: Duckworth.

Haxthausen, Charles W. 2011. „Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Cubism, and the Visual Brain". Nonsite.org no. 2, Evaluating Neuroaesthetics; https://nonsite.org/issues/issue-2-evaluating-neuroaesthetics

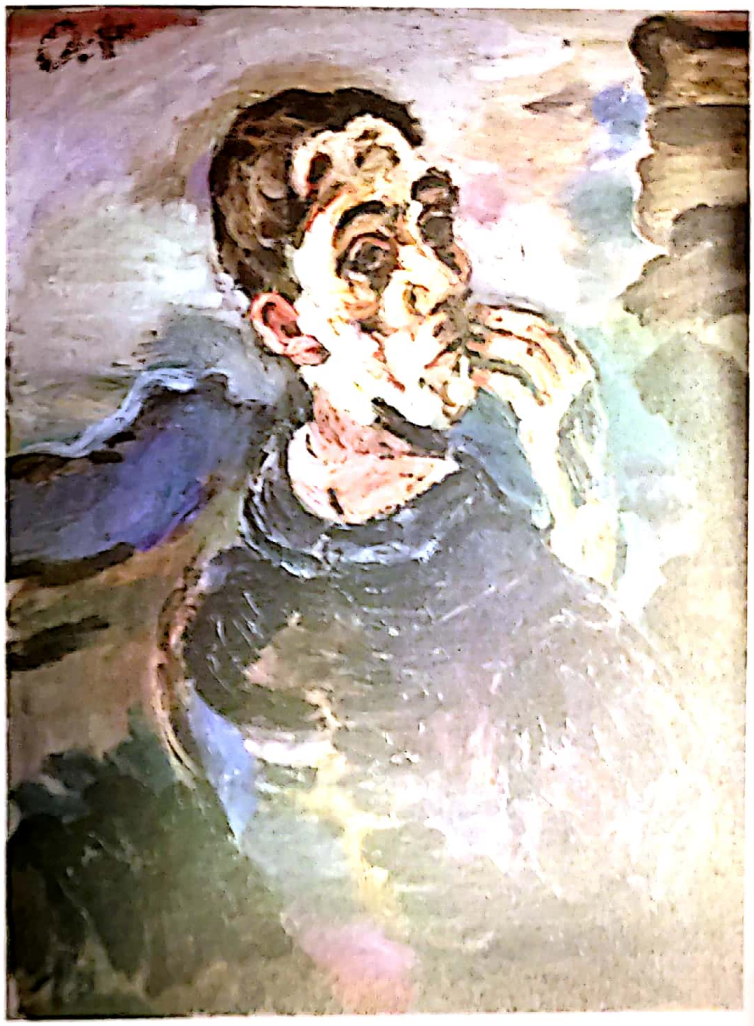
Henderson, Linda Dalrymple. 1988. „X Rays and the Quest for Invisible Reality in the Art of Kupka, Duchamp, and the Cubists". *Art Journal* 47, no. 4: 323–40.

James, William. 1890. *The Principles of Psychology*. Ed. nouă în 3 volume. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981, vol. 2, 747.

Kandel, Eric. 2012. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain drom Vienna 1900 to the Present*. New York: Random House, 202–3. [*Epoca inconștientului. Explorarea inconștientului în artă, minte și creier, din Viena anului 1900 până în zilele noastre*, traducere din limba engleză de Cristina Ilie, Adina Avramescu și Dan Bălănescu, Iași: Polirom, 2023].

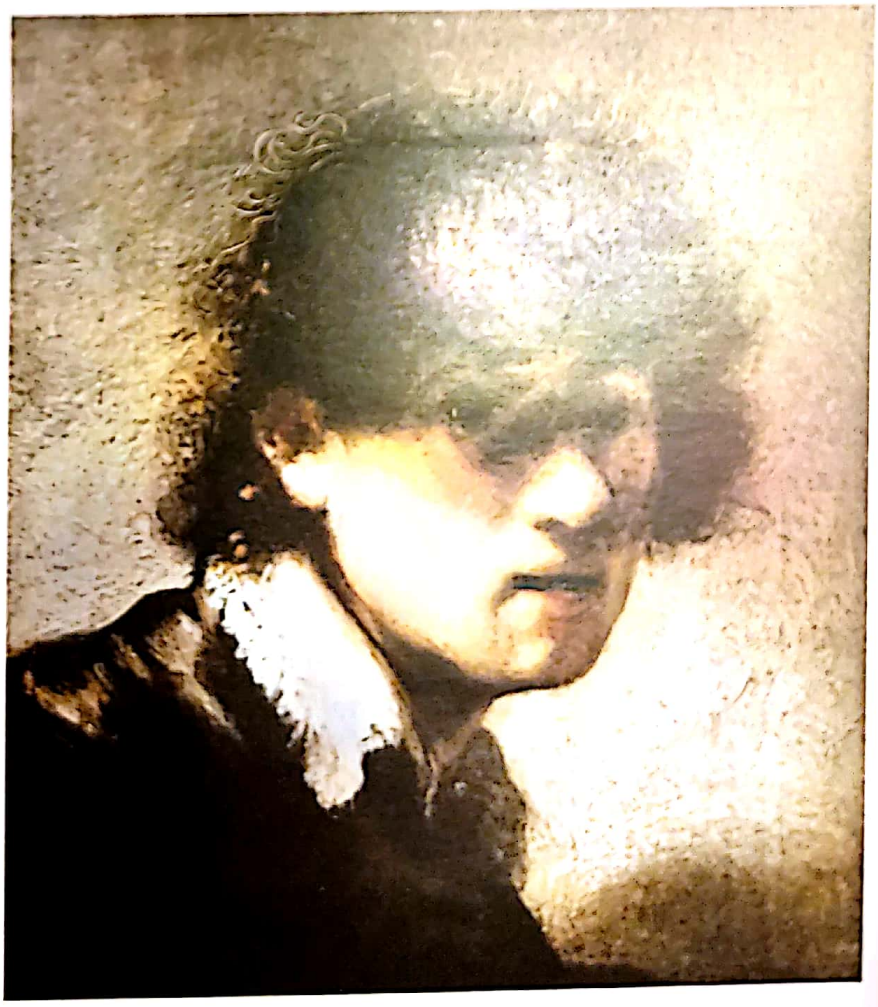
Kemp, Wolfgang. 1999. „Introduction". În *The Group Portraiture of Holland*, trad. de Evelyn M. Kain și Daniel Britt. Los Angeles:

Scanned with OKEN Scanner



III-1. Oskar Kokoschka, *Autoportret cu mâna la gură* (1918-19). Ulei pe pânză

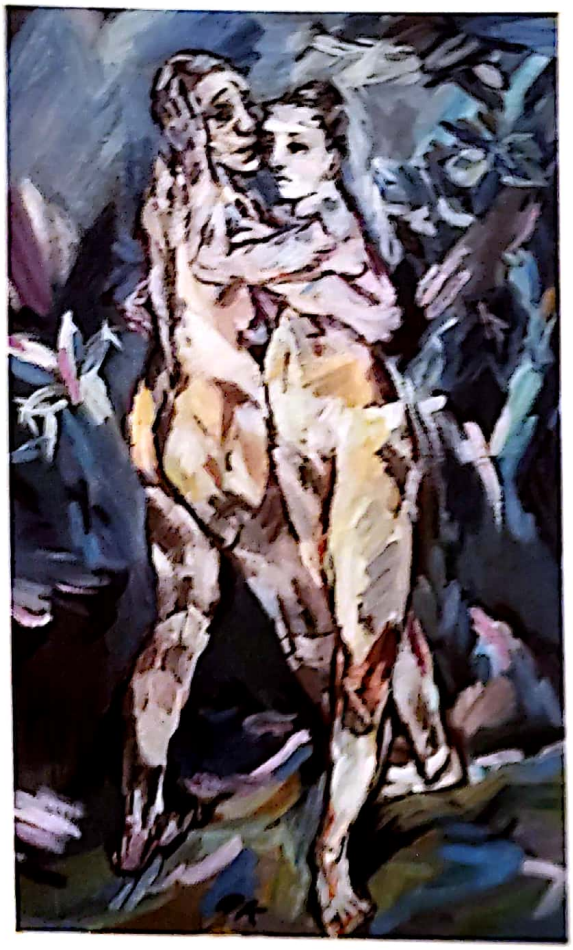
Bayerische Staats-gemäldesammlungen – Alte Pinakothek, München



III-2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Autoportret* (1629). Ulei pe pânză

Bayerische Staats-gemäldesammlungen – Alte Pinakothek, München

Scanned with OKEN Scanner

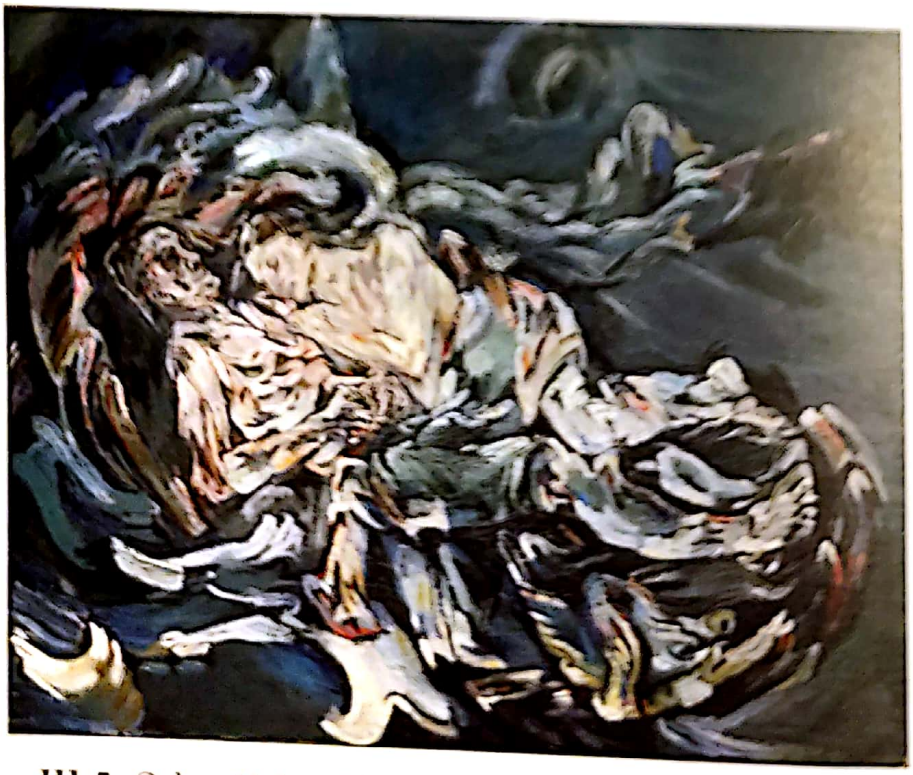


III-3. Oskar Kokoschka, *Două nuduri (Amanții)* (1913) (detaliu). Ulei pe pânză

Museum of Fine Arts, Boston

III-4. Oskar Kokoschka, *Autoportret cu iubită (Alma Mahler)* (1913). Ulei pe pânză

Leopold Museum, Viena



III-5. Oskar Kokoschka, *Furtuna* (1914). Ulei pe pânză

Kunstmuseum, Basel

Scanned with OKEN Scanner

III-6. Oskar Kokoschka, *Copii jucându-se* (1909). Ulei pe pânză

Lehmbrück Museum, Duisburg

III-7. Egon Schiele, *Făcând dragoste* (1915). Creion şi acuarelă pe hârtie

Leopold Museum, Viena

III-8. Egon Schiele, *Cuplu şezând* (1915). Creion şi acuarelă pe hârtie

Albertina, Viena

Scanned with OKEN Scanner

III-9. Egon Schiele, *Nud feminin ghemuit cu capul aplecat* (1918).
Creion, acuarelă, guașă pe hârtie

Leopold Museum, Viena

III-10. Egon Schiele, *Moartea și fecioara* (1915). Ulei pe pânză

Belvedere Museum, Viena

Scanned with OKEN Scanner

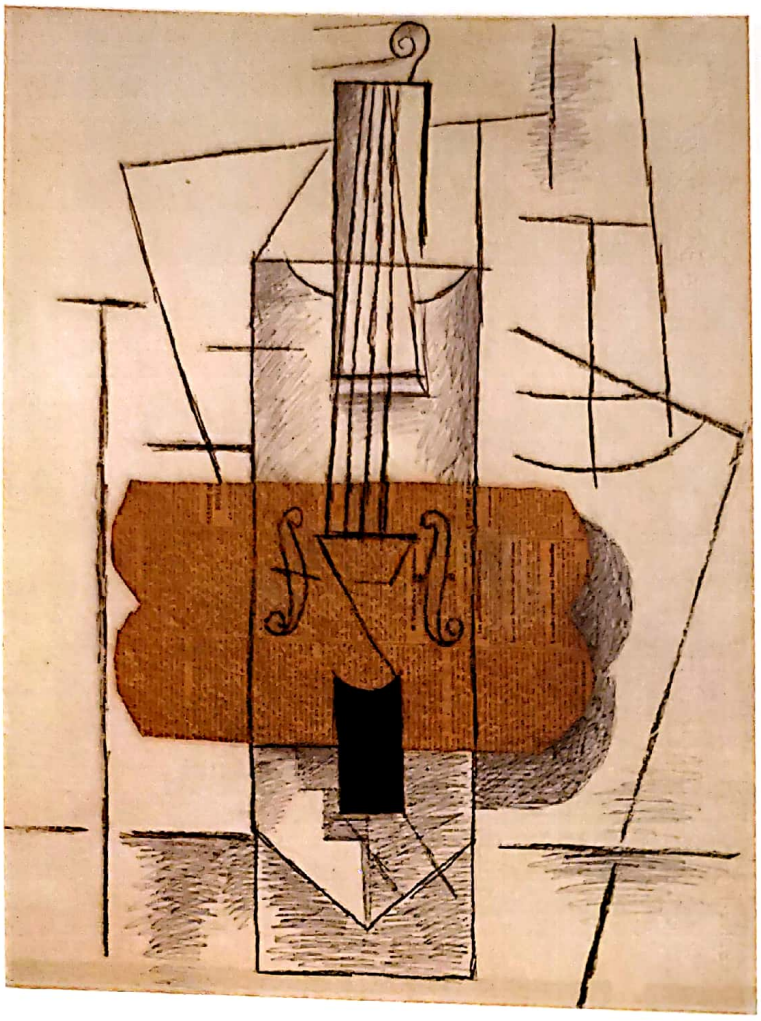
III-11. Heywood Hardy, *Trei lei luptându-se* (1873). Gravură

Colecție privată

III-12. Giuseppe Arcimboldo, *Zarzavagiul* (1587-90).
Ulei pe lemn, 14,1 × 9,4 cm

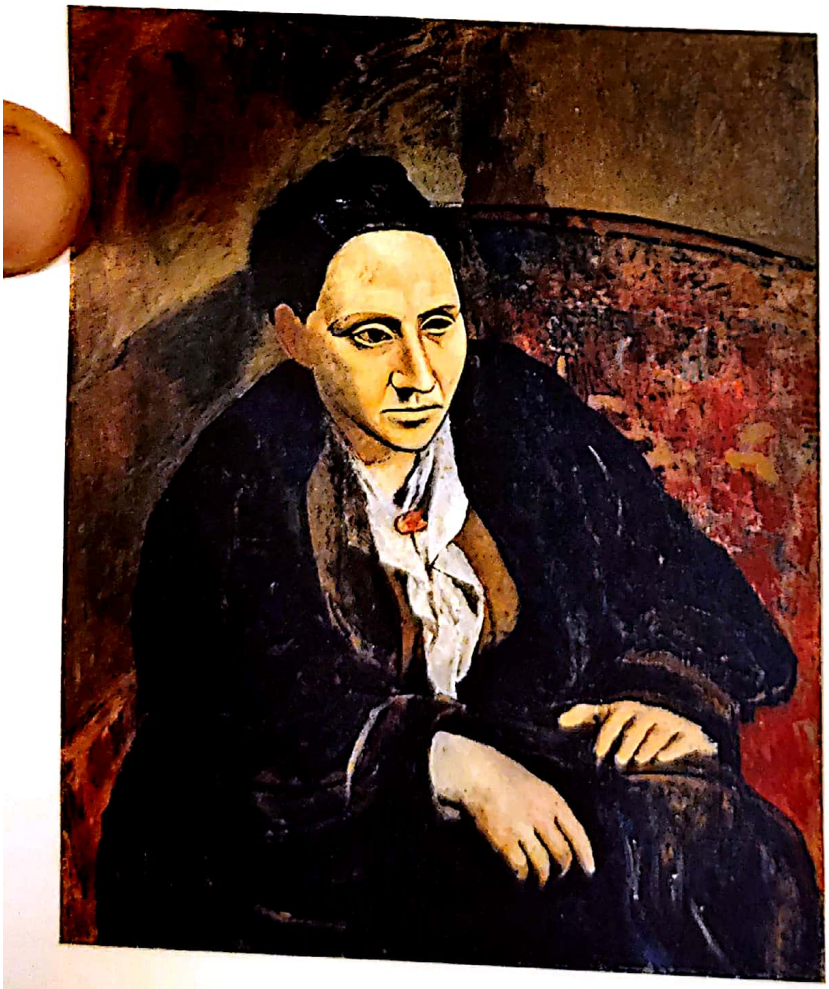
Museo Civico Ala Ponzone, Cremona, Italia

Scanned with OKEN Scanner



III-13. Pablo Picasso, *Compoziție cu vioară* (Paris, 1912). Ziar tăiat și lipit, grafit, cărbune și tuș pe hârtie vărgată, 61 × 46,7 cm

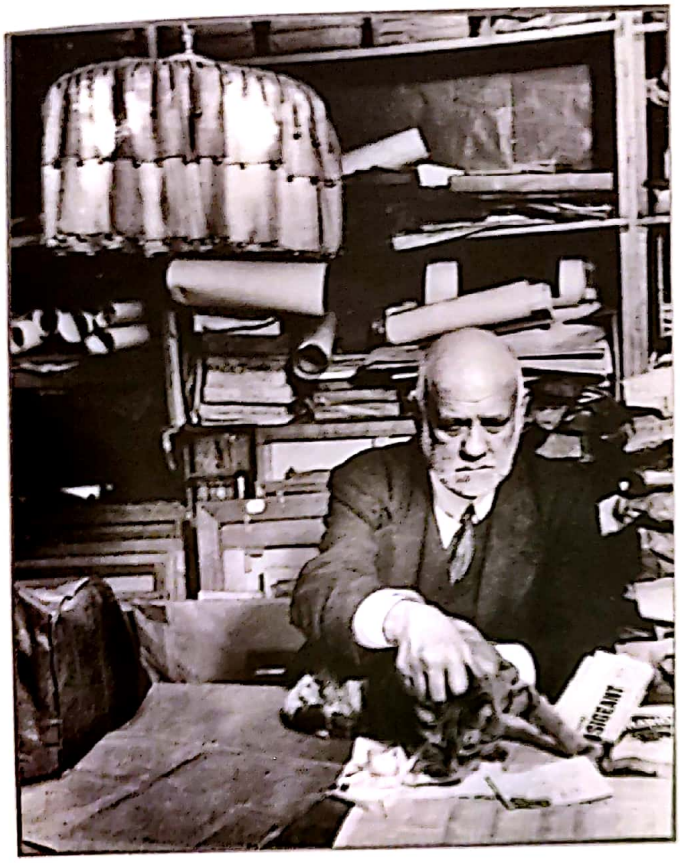
Metropolitan Museum of Art, New York, Art Resource, artres.com



III-14. Pablo Picasso, *Gertrude Stein* (1905-6). Ulei pe pânză, 100 × 81,3 cm

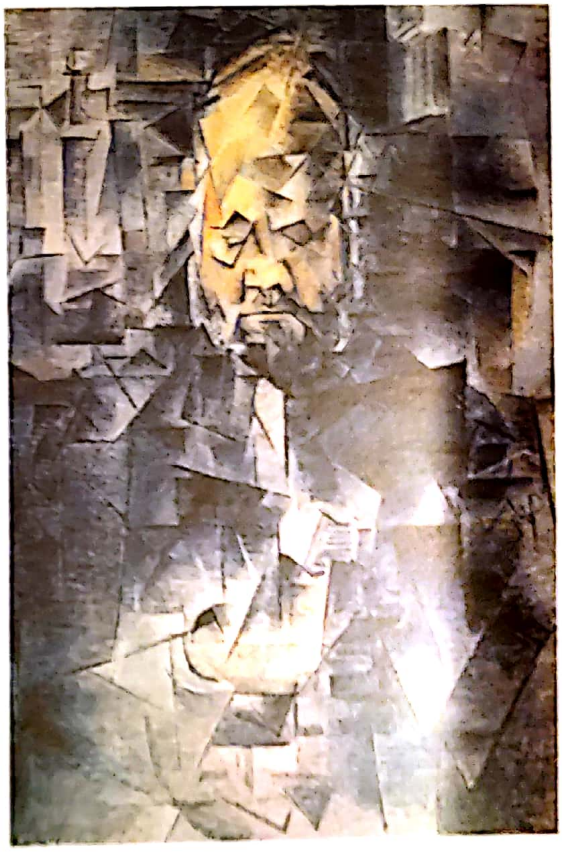
Metropolitan Musem of Art, New York, 100 × 81.3 cm, Moștenirea Gertrude Stein, 1946 (47.106)

Scanned with OKEN Scanner



III-15A. Brassai (Gyula Halász), *Ambroise Vollard în biroul său cu pisica* (1934). Clișeu cu gelatino-bromură de argint

Colecție privată



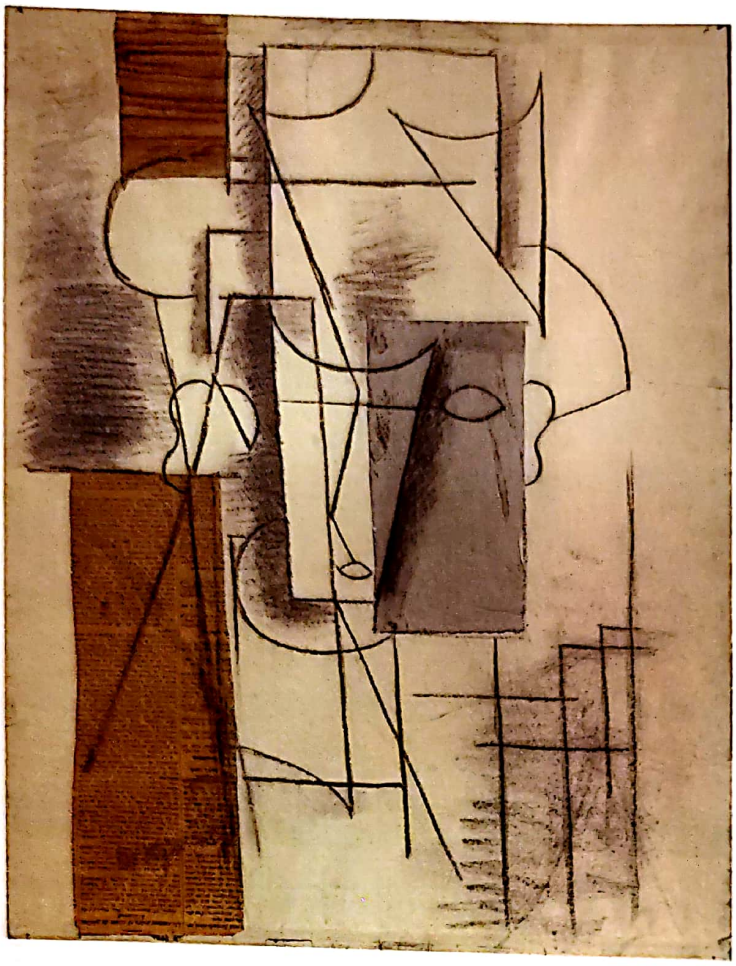
III-15B. Pablo Picasso, *Ambroise Vollard* (1910). Ulei pe pânză, 93 × 66 cm

Muzeul de Stat de Arte Frumoase Pușkin, Moscova

III-16. Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler* (toamna 1910). Ulei pe pânză, 100,4 × 72,4 cm

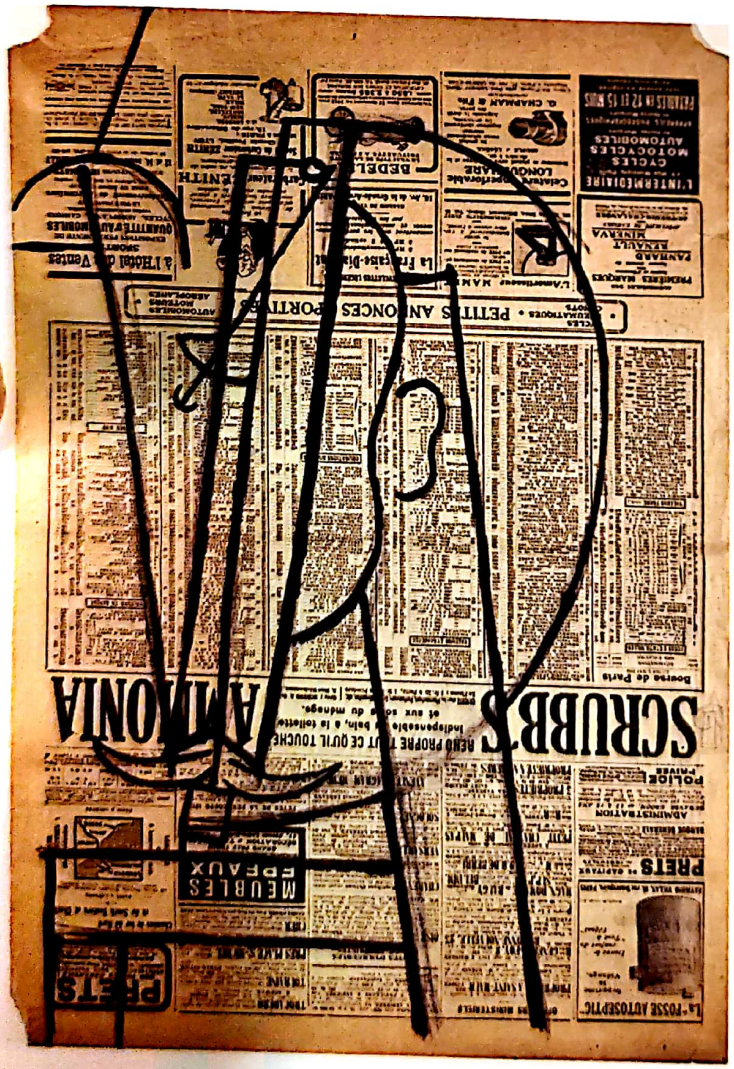
Art Institute of Chicago, donația Gilbert W. Chapman în memoria lui Charles B. Goodspeed (1948.561)

Scanned with OKEN Scanner



III-17. Pablo Picasso, *Cap de bărbat* (Paris, 1912). Cărbune, acuarelă, ziar decupat și lipit, hârtie vărgată gri pe hârtie vărgată albă, 62,5 × 47 cm

Metropolitan Musem of Art, New York, Art Resource, artres.com



III-18. Pablo Picasso, *Cap de bărbat cu mustață* (1913). Tuș, cărbune și grafit pe ziar, 55,6 × 37,5 cm

Metropolitan Musem of Art, New York, Art Resource, artres.com

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 6

Sculptura și pictura: o comparație

Artele vizuale – sculptura și pictura – ne ajută să ne îmbogățim experiențele perceptuale și, prin aceasta, viața, punându-ne în față obiecte din lumea largă pe care altfel s-ar putea să nu le întâlnim niciodată. Ele nu numai că ne sporesc cunoașterea și înțelegerea, dar ne și încântă cu magia lor.

Acest eseu se centrează înainte de toate pe fascinația sculpturii. Pentru a plasa această artă într-un context semnificativ, am împărțit discuția în trei părți. Mai întâi, voi oferi o scurtă introducere cu privire la originile și istoria de început ale sculpturii. Apoi voi explica de ce percepem sculptura și pictura într-un mod atât de diferit. În cele din urmă, voi face o comparație între șase sculpturi expuse la Metropolitan Museum of Art și șase picturi contemporane.

O SCURTĂ PERSPECTIVĂ ISTORICĂ ASUPRA SCULPTURII

Sculptura este cea mai veche dintre artele frumoase. Cele mai vechi exemplare cunoscute aparțin culturii aurignaciene din perioada Paleoliticului târziu, care a durat de la c. 40000 până la 30000 î.Hr., cu aproximativ 10.000 de ani înainte de primele picturi rupestre. În plus, pentru că sunt realizate din piatră,

care este mult mai puțin perisabilă decât materialele folosite în pictură, sculpturile sunt cele mai numeroase exemple de arte vizuale din culturile antice pe care le avem.

Sculpturile din cultura aurignaciană au fost probabil făcute pentru a fi folosite în ritualuri. Acest lucru este evident la cel mai vechi exemplar care s-a păstrat: *Venus din Hohle Fels*, imaginea unei femei despre care se crede că ar fi o zeiță a fertilității sculptată din fildeș de mamut în c. 35000 î.Hr. (ILUSTRAȚIA IV-1). O a doua zeiță antică a fertilității este *Venus din Willendorf* (ILUSTRAȚIA IV-2), o femeie extrem de obeză sculptată din calcar în c. 24000 î.Hr. și colorată în ocru. Figurinele Venus nu au fețe și reprezintă mai degrabă versiuni grosolane și exagerate ale trupului feminin. Vulva, sânii și burta lor umflată ies în evidență, sugerând o legătură puternică cu fertilitatea și maternitatea.

De când au fost descoperite aceste două statui și li s-a dat un nume – în 2008 și, respectiv, 1908 – au mai fost găsite peste o sută de asemenea figurine ale fertilității. Ele sunt numite în mod colectiv figurine Venus și reprezintă femei în toate etapele vieții lor: la pubertate, mature, însărcinate și dând naștere.

În mod curios, primul simbol cunoscut al fertilității masculine nu a apărut până în 18000 î.Hr. – și nu sub forma unei sculpturi. A fost o pictură pe peretele unei peșteri reprezentând un bărbat care doarme aflat în erecție (ILUSTRAȚIA IV-3).

În zorii civilizației egiptene, între 4500 și 3000 î.Hr., primele statui au fost și ele simboluri ale fertilității. Sculpturile portret și-au făcut apariția ceva mai târziu, când faraonii au început să dea ordin să le fie sculptat propriul chip, probabil în speranța că vor atinge nemurirea (ILUSTRAȚIA IV-4). Aceste sculpturi erau ierarhice: faraonul și regina erau întotdeauna mai mari decât oamenii mai puțin importanți.

Scanned with OKEN Scanner

La apogeul său, sculptura egipteană a fost uimitor de realistă, așa cum putem vedea în imaginea magnifică a reginei Nefertiti, sculptată în 1345 î.Hr (ILUSTRAȚIA IV-5).

Cei care au perfecționat reprezentarea realistă a ființelor umane au fost grecii. Grecii antici făceau statui pentru a-și venera zeii, așa cum a fost *Venus din Milo*, despre care se crede că o înfățișează pe Afrodita, zeița frumuseții și a iubirii (FIGURA 6-1). Mai târziu, în perioada clasică, sculptura greacă a devenit tot mai naturalistă, subliniind principiile simetriei, proporției și echilibrului, și a început să înfățișeze deopotrivă muritori – bărbați și femei – și zei și zeițe.

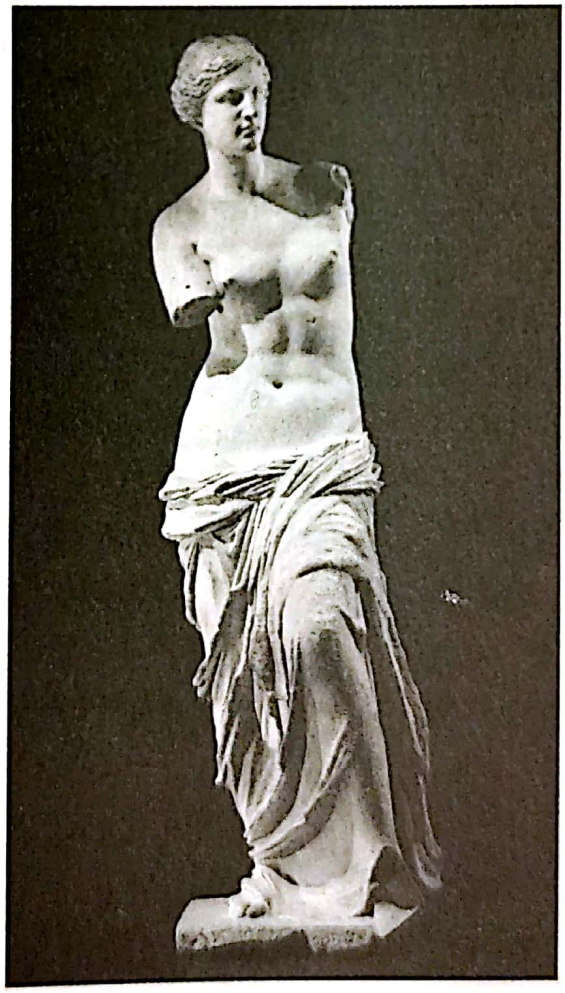


FIGURA 6-1. Sculptură greacă reprezentând-o pe *Venus din Milo*, c. 130-100 î.Hr.

Art Resource, artres.com

Scanned with OKEN Scanner

Sculptura romană a fost puternic influențată de cea greacă, dar a avut importante caracteristici originale proprii. Cele mai bune sculpturi romane sunt câteva portrete extrem de realiste. Maniera în care acestea îi înfățișează pe oameni este de-a dreptul necruțătoare, spre deosebire de majoritatea sculpturilor egiptene și grecești care sunt mai idealizate. Un exemplu remarcabil de portret roman este imaginea lui Constantin cel Mare, primul împărat roman convertit la creștinism (FIGURA 6-2).

Vreme de două mii de ani, sculptura greacă și cea romană au continuat să influențeze cele mai multe dintre sculpturile occidentale. Primii creștini decorau bisericile cu demoni și diavoli pentru a reaminti credincioșilor – dintre care mulți nu știau nici să scrie, nici să citească – de prezența răului (FIGURA 6-3).

În scrierile sale despre pictură și sculptură, Ernst Gombrich (1967) a arătat că în Renaștere s-a schimbat chiar și scopul artei. În vreme ce în perioadele mai vechi, funcția majoră a artei fusese narativă, iar mijloacele artistice de relatare a poveștii aveau un rol subordonat, sculptorul Giovanni da Bologna (Giambologna) a inaugurat o epocă nouă. Principalul lui scop a fost să rezolve o problemă tehnică – cum să sculpteze interacțiunea câtorva personaje nud dintr-un singur bloc de marmură. Și-a atins admirabil scopul în câteva statui de marmură foarte mari, inclusiv una (ILUSTRAȚIA IV-6) care ilustrează „declinul bătrâneții, puterea tinereții și delicatețea condiției de femeie" (Borghini, 1584).

Borghini, care a scris despre această sculptură la doi ani după ce a fost termiantă, a afirmat că sculptorul a început să o facă „fără altă motivație decât dorința de a demonstra perfecțiunea talentului său și fără să-și propună vreun alt subiect în afară de un grup alcătuit dintr-un tânăr îndrăzneț care răpește

Scanned with OKEN Scanner

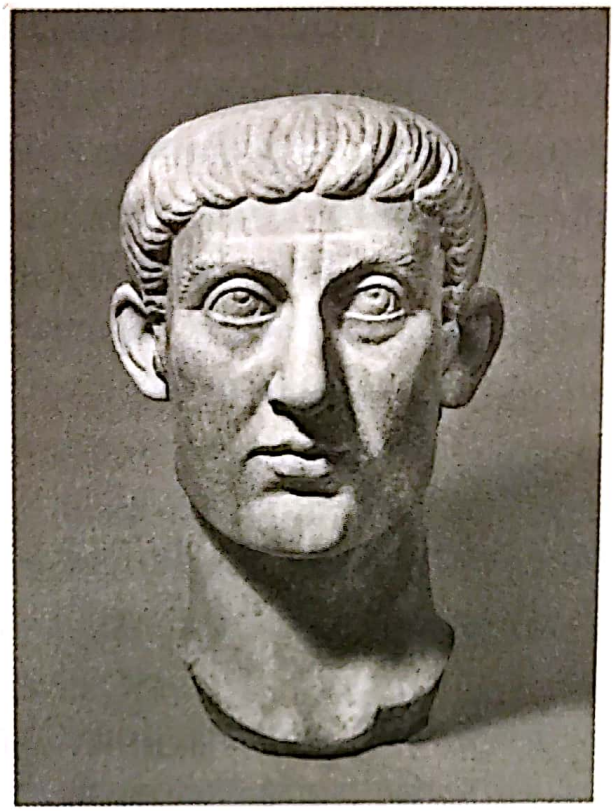


FIGURA 6-2. Sculptură portret romană reprezentându-l pe împăratul Constantin cel Mare, c. 325-327 d.Hr.

Art Resource, artres.com

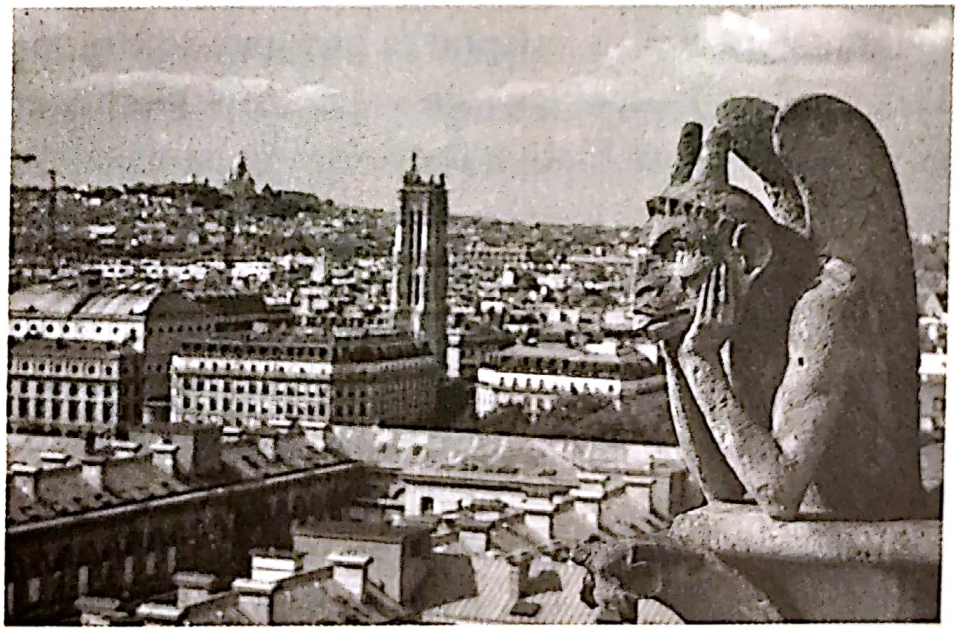


FIGURA 6-3. Un gargui de pe catedrala Notre-Dame din Paris, 1163-1345 d.Hr.

Domeniu public, Creative Commons

Scanned with OKEN Scanner

o prea frumoasă fecioară din brațele unui bătrân neputincios". Abia după ce a terminat sculptura, Giovanni da Bologna a numit-o *Răpirea sabinelor*. Este o sculptură, după cum se exprimă Gombrich, pe care „fiecare vizitator al Florenței a văzut-o și care își datorează întreaga existență dorinței creatorului ei de a demonstra că poate să rezolve o problemă artistică".

O COMPARAȚIE ÎNTRE SCULPTURĂ ȘI PICTURĂ: PERSPECTIVA PRIVITORULUI

Cea mai evidentă diferență între sculptură și pictură constă în aceea că sculptura este tridimensională, în vreme ce pictura este plată, bidimensională. Putem observa acest lucru la sculptura egipteană antică a reginei Nefertiti, menționată mai sus, și la o pictură reprezentând-o pe regina Nefertari făcută cu aproximativ un secol înainte (ILUSTRAȚIA IV-7). O altă diferență majoră constă în faptul că pictura e aditivă, permițând o corectare permanentă, în vreme ce sculptura e substractivă: odată ce un lucru a fost înlăturat cu dalta, nu mai poate fi înlocuit.

Pentru a compara sculptura cu pictura, începem cu diferența evidentă între dimensionalitate, cu toate că sculptura nu este pur și simplu o pictură tridimensională. De fapt, noi percepem sculptura într-un mod diferit de cel în care percepem pictura.

Din momentul în care ne naștem, suntem profund implicați în lumea formelor tridimensionale. Drept urmare, învățăm câte ceva despre structura și proprietățile expresive ale formelor și dezvoltăm în timp reacții emoționale față de ele. Această combinație de înțelegere și reacție senzitivă, numită

Scanned with OKEN Scanner

adeseori *simţul formei*, poate fi cultivată şi perfecţionată. Sculptura ne angajează simţul formei. În plus, pentru că influenţează modul cum percepem spaţiul înconjurător, sculptura posedă o însuşire comunicativă cunoscută ca *prezenţă sculpturală*.

Pictura occidentală, de la Giotto la impresionişti, reprezintă *iluzii* ale prezenţei sculpturale cu un succes din ce în ce mai mare. Succesul acestor picturi derivă din abilitatea artistului de a lucra cu tehnicile perspectivei, reducerii dimensiunii, modelării şi clarobscurului – tehnici care permit privitorului să creadă că priveşte o imagine tridimensională.

Viziunea este deopotrivă fundamentală pentru percepţia sculpturii sau a picturii, dar sculptura implică mai multe senzaţii tactile şi kinestezice decât pictura. Chiar dacă nu atingem o sculptură, ea ne provoacă atât dorinţa de a o atinge, cât şi senzaţia atingerii ei. Astfel, atunci când privim o sculptură, senzaţiile noastre vizuale se transformă în senzaţii tactile, presiune şi apucare. De fapt, unii istorici de artă şi câţiva oameni de ştiinţă susţin că sculptura ar trebui să fie privită în primul rând ca o artă a atingerii şi că atracţia noastră faţă de ea îşi are originea în plăcerea pe care o resimţim atunci când mângâiem obiecte. Johann Gottfried Herder, marele cercetător iluminist al esteticii atingerii, a susţinut că atingerea este cel mai de încredere şi mai important dintre cele cinci simţuri. Ea este fundamentul şi garantul vederii: „din perspectiva simţului vederii, este iluzie, din perspectiva simţului tactil, e adevăr" (Herder in Gaiger, 2002).

Noi am aflat recent că senzaţiile noastre vizuale şi tactile sunt strâns legate între ele. Neuroştiinţa modernă a arătat că cortexul cerebral – învelişul exterior al creierului nostru responsabil de funcţionarea mentală superioară – are câteva regiuni care sunt specializate în procesarea vizuală a informaţiilor,

Scanned with OKEN Scanner

fiind totodată activate de atingere. Textura unui obiect activează neuronii din aceste regiuni, indiferent dacă obiectul este perceput de ochi sau atins de mână. Acesta este motivul pentru care putem să identificăm cu ușurință și să distingem între diferitele materiale ale unui obiect – piele, pânză, lemn, metal – și asta doar dintr-o privire.

Studiile de imagistică cerebrală au arătat de asemenea că modul în care creierul nostru procesează informațiile despre materiale se modifică gradual pe parcursul experienței noastre perceptuale. În primele etape ale percepției, creierul procesează informațiile vizuale despre o sculptură sau o pictură. În următoarele etape, el procesează atât informații vizuale, cât și tactile, fapt care duce la o reprezentare multisenzorială a obiectului în regiunile superioare ale creierului. Această reprezentare multisenzorială este cheia modului în care reacționăm la artă.

Din cauza formei tridimensionale a sculpturii, noi avem o reacție mai viscerală la calitățile ei – delicată sau agresivă, calmă sau tensionată, relaxată sau dinamică. Exploatând calitățile expresive ale formei, sculptura este capabilă să creeze imagini în care forma și subiectul se consolidează reciproc. Asemenea imagini merg dincolo de simpla prezentare a faptelor. Astfel sculptura, asemenea picturii, a fost folosită pentru a exprima o gamă vastă de emoții umane subtile și puternice, de la cele mai blânde și mai delicate, până la cele mai violente și mai încântătoare. În plus, sculptura poate să activeze o reacție corporală și fizică mai directă decât pictura. În loc să atârne plat de un perete, o sculptură își impune prezența în tot spațiul înconjurător. Ne îndeamnă să interacționăm cu ea și fizic, mai degrabă plimbându-ne în jurul ei, decât privind-o pur și simplu. Ne raportăm la ea ca la un lucru, ca la un obiect sau chiar ca la o ființă.

Scanned with OKEN Scanner

Cum de face sculptura acest lucru? Unul dintre obiectivele artei este să ofere posibilitatea privitorului să cunoască aspecte ale vieții pe care în mod normal nu le-ar cunoaște. Sculptura realizează acest lucru prin angajarea unora dintre mecanismele cerebrale folosite pentru interacțiunile sociale (FIGURA 6-4). De exemplu, atunci când întind mâna spre tine, mă angajez într-un act social elementar care este procesat de o anumită regiune a creierului, cea care se ocupă cu mișcarea biologică – mișcare distinctă de cea a unei mașini sau a unui ceas. Persoanele cu autism reacționează cu greu la mișcarea biologică, dar sculptura poate să provoace această reacție socială chiar și unor indivizi atinși de autism.

Așa cum am văzut, sculptura implică și o sensibilitate tactilă. Din acest motiv, ea provoacă o dorință de a simula și empatiza cu o mișcare care este mai pronunțată decât cea provocată de desene sau picturi. Alte două procese psihologice sunt și ele bogat reprezentate în creier: sistemul neuronilor-oglindă, care este responsabil de simulare, și sistemul teoriei minții, care se ocupă cu empatia (FIGURA 6-4). Aceste sisteme ale creierului social sunt angajate de pictură, dar adesea sunt implicate mai puternic de sculptură.

Natura tridimensională a sculpturii poate să îi limiteze însă aria de acțiune. Sculptura nu poate să confere formelor aceleași calități ale ambianței, luminii și culorii, în vreme ce o pictură poate, deoarece pânza îi permite artistului să expună o diversitate mai mare de culori și o mai mare subtilitate a luminii decât o face bronzul, oțelul sau piatra. Mai mult decât atât, de vreme ce modul în care percepem culoarea din lumea reală și de pe o pânză este complex și depinde de nuanțele alăturate, pictorul poate să jongleze cu culorile în diverse feluri care sunt inaccesibile sculptorului. Drept urmare, pictorii pointiliști, așa cum a fost Monet, au putut să folosească

Scanned with OKEN Scanner

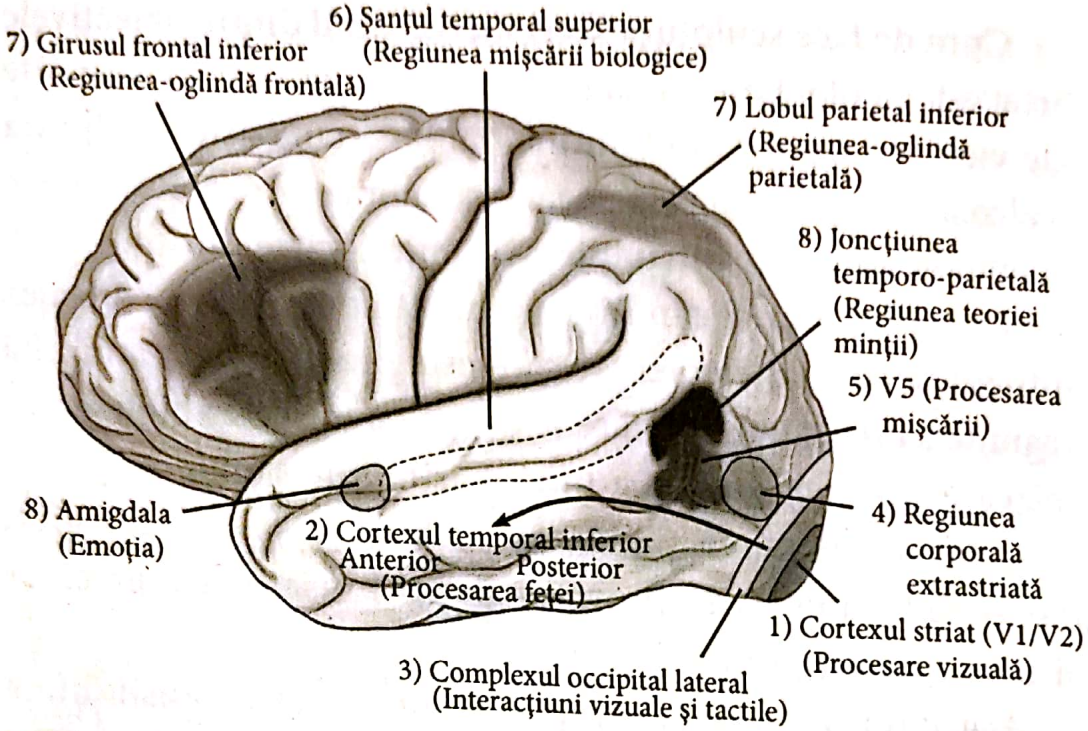


FIGURA 6-4. Reacţiile emoţionale şi empatice ale celui care priveşte o sculptură sau un portret sunt reprezentate într-o serie de regiuni ale creierului implicate atât în interacţiunea socială, imitativă şi emoţională, cât şi în empatie; fiecare regiune are o funcţie specifică: regiunea **1** este prima regiune de procesare pentru vedere; regiunea **2** se preocupă de procesarea feţelor; regiunea **3** coordonează interacţiuni vizual-tactile; regiunea **4** reacţionează la corp; regiunea **5** reacţionează la mişcare; regiunea **6** reacţionează doar la mişcarea biologică; ambele regiuni **7** imită (oglindesc) mişcarea; regiunea **8** este responsabilă pentru teoria minţii; iar regiunea **9**, amigdala, se ocupă de emoţie

Ilustraţie de Therese Winslow, pentru Eric Kandel

culoarea pentru a reprezenta nuanţe de lumină în umbră şi au putut să ajungă la un nou nivel al combinării culorilor folosind puncte mici de diverse culori. Sculptura nu poate să înfăţişeze o scenă complexă mare; prin urmare, pictura este mediul ideal pentru sintetizarea lumii naturale.

În cele din urmă, sculptura nu reprezintă subtilităţi psihologice ale feţei umane cu uşurinţa cu care o face pictura (Harrison şi Wood, 2003). Creierul nostru percepe forme

Scanned with OKEN Scanner

precum fața umană datorită – în oarecare măsură – luminanței sau strălucirii lor. Așadar, pictorii folosesc culoare nu doar pentru a reprezenta suprafețele naturale ale unor obiecte, ci și pentru a transmite un spectru larg de emoții vii. La rândul ei, sculptura are o prezență fizică vie care îi lipsește picturii – noi nu percepem o sculptură ca pe o iluzie, ci ne raportăm la ea ca la un obiect real.

Atât sculptura, cât și pictura pun în mișcare *rețeaua implicită* a creierului, descoperită de Marcus Raichle în 2000 (Raichle *et al.*, 2001). Rețeaua este alcătuită din trei regiuni ale creierului: precuneus, cortexul cingular anterior și cortexul prefrontal inferior. Ea devine activă atunci când ne odihnim, dar e suprimată când acționăm în lume, în conformitate cu ideea că ne pierdem pe noi înșine când muncim. Recent, această rețea a fost asociată cu „sinele autobiografic", „gândirea independentă de stimuli" și „mentalizarea".

În mod surprinzător, rețeaua implicită se activează pentru cele mai înalte experiențe estetice: ea este stimulată atunci când ne întâlnim cu anumite opere de artă care rezonează cu simțul sinelui nostru. Edward Vessel, Nava Rubin și Gabriella Starr susțin că această activare permite percepției unei sculpturi sau unei picturi din exterior să interacționeze cu procesele noastre neuronale asociate sinelui, afectându-le uneori și chiar ajungând să fie încorporate în ele (Vessel și Rubin, 2010; Vessel *et al.*, 2012; Starr, 2013). Acest mod de a gândi se potrivește cu ideea că preferințele în materie de artă ale unui individ sunt legate de simțul identității sale. Buckner și Carroll (2007) sunt de părere că „modul implicit" propriu de cunoaștere este caracterizat de o trecere de la perceperea lumii exterioare la moduri de cunoaștere interioară care simulează lumea pe care o cunoaștem, dar sunt separate de ea. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

frumusețea nu este doar în ochiul celui care privește, ci există și în creierul privitorului.

Pe parcursul secolului al XVI-lea, artiștii și criticii Renașterii italiene au purtat dezbateri cu privire la meritele relative și întâietatea fundamentală a sculpturii în raport cu pictura. Aceste dezbateri au luat forma unei *paragone*, termen italian care desemna o comparație, și sunt esențiale pentru înțelegerea unora dintre cele mai importante opere de artă ale Renașterii târzii (vezi White 1967). Artiștii erau conștienți că cultura lor reprezenta o renaștere a culturii Antichității greco-romane, o cultură care fusese transmisă în mare parte prin intermediul sculpturii. Drept urmare, s-au considerat pe ei înșiși aflați într-o competiție cu marii artiști clasici și au încercat să depășească măiestria tehnică a anticilor, așa cum am văzut în *Răpirea sabinelor* (ILUSTRAȚIA IV-6).

Artiștii Renașterii au concurat nu numai cu anticii, ci și între ei. Mai mult de atât, de vreme ce principiul călăuzitor al artei renascentiste era naturalismul, artiștii au concurat în egală măsură și cu natura.

Din această poziție, pictorii au susținut că pictura are un avantaj față de sculptură pentru că o pictură poate să reprezinte o întreagă scenă vizuală ca și cum ar fi văzută printr-o fereastră și, ca atare, este potrivită pentru descrierea narativă. Prin contrast, Michelangelo – considerat adesea drept cel mai mare pictor din istoria artei occidentale și un mare sculptor – a susținut că pictura este impunătoare doar în măsura în care imită calitățile tridimensionale ale sculpturii (vezi, în special, *Benezit Dictionary of Artists*).

Scanned with OKEN Scanner

COMPARAŢIE ÎNTRE ŞASE SCULPTURI ŞI ŞASE PICTURI CONTEMPORANE

Pentru a ilustra diferenţele dintre sculptură şi pictură, voi compara şase sculpturi cu şase picţuri contemporane.

1. *Vizita*

Mai întâi, vă propun să ne îndreptăm privirea către *Vizita*, o sculptură atribuită maestrului Heinrich von Konstanz şi către pictura cu acelaşi subiect a lui Giotto, ambele realizate în jurul anului 1300 (ILUSTRAŢIA IV-8). Fiecare dintre ele o înfăţişează pe Fecioara Maria, care aflase recent de miraculoasa concepţie a lui Iisus, în vreme ce era în vizită la ruda sa Elisabeta, care era şi ea însărcinată – cu Ion Botezătorul.

Figurile din sculptură sunt cioplite în lemn de nuc şi au vopseaua şi poleiala originare în bună măsură intacte, fiecare dintre ele prezentând o cavitate scobită, acoperită cu cristal. Istoricii cred că aceste cavităţi conţineau iniţial imagini ale infanţilor pe care privitorul le putea vedea. Fecioara îşi aşază palma cu blândeţe pe umărul Elisabetei. Aceasta din urmă îşi ridică mâna spre piept ca şi cum ar spune: cine sunt eu, ca Maica Domnului să trebuiască să mă viziteze?

În reprezentarea contemporană a *Vizitei* semnată de Giotto, unul dintre marii pionieri ai dezvoltării perspectivei, apar Maria, Elisabeta şi trei însoţitoare. Perspectiva din tablou şi prezenţa a încă trei doamne ne distrag puţin atenţia de la interacţiunea dintre Maria şi Elisabeta, dar Giotto reuşeşte să realizeze ceea ce pictura poate să exprime atât de bine – o întâlnire mai nuanţată din punct de vedere psihologic. Dar sculptura, deşi transmite mai puţină emoţie, exprimă o atitudine

Scanned with OKEN Scanner

mai pioasă, concentrându-se doar asupra celor două mame în devenire, care se felicită reciproc și interacționează de pe picior de egalitate. Serenitatea și simplitatea chipurilor lor sporesc efectul. În cele din urmă, vedem fețele lor foarte clar și, deoarece fețele le sunt reprezentate în relief în creier, sculptura are un remarcabil impact asupra privitorului.

2. *Spinario* și *Dama cu hermină*

A doua comparație este între sculptura lui Antico, *Spinario* (Băiat scoțându-și un spin din talpă), și pictura lui Leonardo da Vinci, *Dama cu hermină*, ambele datând de la sfârșitul secolului al XV-lea (ILUSTRAȚIA IV-9).

Sculptura înfățișează un adolescent stând pe o buturugă, cu torsul aplecat spre înainte și cu călcâiul stâng așezat pe coapsa dreaptă. Fața îi este încadrată de un păr auriu ondulat, iar el își privește atent talpa piciorului, din care extrage un spin, așa cum se poate deduce din poziția degetului mare și a celui arătător de la mâna dreaptă. Profunda concentrare a băiatului în timp ce-și scoate spinul din picior e de-a dreptul încântătoare, la fel și poziția corpului, adus spre interior, accentuând arcuirea grațioasă a spatelui și unghiurile membrelor pe care și le ține îndoite.

Băiatul nu are habar de atenția privitorului fixată asupra sa în timp ce își vede de treaba lui. Într-adevăr, dimensiunea mică a sculpturii îi creează privitorului un sentiment de intruziune. Deși fața băiatului – gura și ochii incrustați cu argint – poate fi observată cel mai bine dacă privim de jos, forma de sine stătătoare a corpului este frumoasă privită din orice unghi, la fel cum este și contrastul dintre pielea fină și buturuga noduroasă pe care stă. Cele trei texturi – părul auriu mătăsos și ușor ondulat, pielea fină și aspectul noduros al

Scanned with OKEN Scanner

trunchiului – aproape că ne imploră să întindem mâna ca să atingem sculptura, creând un exemplu puternic de abilitate a creierului de a procesa împreună atingerea și vederea într-o percepție multisenzorială.

Spinario original, pe care l-a folosit Antico pentru lucrarea sa, este una dintre puținele sculpturi de bronz romane care s-au păstrat într-o formă excelentă. Ca aliaj de cupru și cositor, bronzul este un material durabil care poate primi diverse patine, cum ar fi, de pildă, poleirea. Sculptura lui Antico este neobișnuită în sensul că el adaugă patinei unui bronz roman părul blond atât de admirat pe vremea sa, transformând astfel o operă de artă antică, provenită dintr-o cultură în esență străină, într-o comoară contemporană.

Dama cu hermină a lui Leonardo, pictată în ulei pe un panou de lemn, o înfățișează pe Cecelia Gallerani, o fată de șaisprezece ani, din cap până-n talie. Corpul îi este întors ușor spre dreapta, iar fața e întoarsă spre stânga. Privirea îi este îndreptată undeva în afara ramei tabloului, nu spre spectator. Are în brațe o mică hermină albă, iar felul cum ține animalul face un contrast interesant cu modul în care băiatul își ține piciorul.

Cecelia și băiatul din sculptură sunt cam de aceeași vârstă și fiecare pozează de-o manieră interesantă. În lucrarea lui Leonardo, postura reflectă preocuparea lui de o viață pentru dinamica mișcării. Profilul văzut pe trei sferturi a fost una dintre numeroasele lui inovații. În primul moment, profilul ar putea sugera că Cecelia se uită la (sau ascultă) o persoană nevăzută, dar la o examinare mai atentă am putea deduce și că este adâncită în gânduri. Prezența herminei, a cărei blană devine albă în timpul iernii, sporește bogăția de sensuri a lucrării și sugerează o dualitate interesantă: fată cu animal, pură și seducătoare, insinuând probabil că aparența purității,

Scanned with OKEN Scanner

chiar și la o persoană atât de inocentă cum e Cecelia, simplifică complexitatea sentimentelor pe care ea este capabilă să le aibă.

Atât pictura, cât și sculptura sunt bogate în detalii. Leonardo pictează fiecare contur al degetelor Ceceliei, fiecare linie a articulațiilor, chiar și flexiunea tendonului din degetul ei îndoit. În plus, atât pictura, cât și sculptura surprind un moment al mișcării. Dar chiar dacă Leonardo este artistul mai iscusit și este capabil să reprezinte profunzimile psihologice ale modelelor lui, sculptura băiatului concentrat asupra tălpii piciorului – și abilitatea noastră de a-l observa din fiecare unghi – este fascinantă. Sculptura este captivantă într-un mod diferit față de pictură, pentru că noi ne identificăm mult mai puternic cu prezența corporală și concentrarea intensă a băiatului, decât cu privirea vagă a personajului lui Leonardo.

3. *Ipocritul și bârfitorul* și *Autoportret ca luptător*

A treia comparație, cea dintre sculptura lui Franz Xaver Messerschmidt, *Ipocritul și bârfitorul*, și pictura lui Oscar Kokoschka, *Autoportret ca luptător* (ILUSTRAȚIA IV-10), se îndepărtează cumva de comparațiile anterioare. Ea ne arată influența sculpturii lui Messerschmidt atât asupra bustului de marmură, cât și asupra picturii lui Kokoschka, un expresionist care a pictat la mai bine de un secol după Messerschmidt.

Messerschmidt a fost un sculptor și un portretist talentat. În 1760, la vârsta de douăzeci și patru de ani, se bucura de un succes considerabil ca artist lucrând la Curtea vieneză. Ca asistent universitar desăvârșit și deosebit de apreciat la Catedra de sculptură a Academiei Imperiale din Viena, Messerschmidt se aștepta să ajungă la conducerea acesteia, după ce decanul în funcție avea să moară. Dar a fost lovit de o boală

Scanned with OKEN Scanner

mintală (se crede că a fost vorba de schizofrenie paranoidă) și trei ani mai târziu, când postul a devenit vacant, a fost ignorat. De fapt, el și-a pierdut poziția academică întrucât celor care luau decizii le era teamă că nu se refăcuse încă după boala sa mintală.

Profund ofensat de acea respingere, Messerschmidt a părăsit Viena în 1775 și, în cele din urmă, s-a stabilit în Pressburg (acum Bratislava), în 1777. Aici s-a dedicat sculptării în bronz a peste șaizeci de capete de personaje reprezentând întreaga gamă a stărilor sale mintale. Aceste capete extraordinare înfățișează expresii faciale dramatice, schimonosite și uneori exaltate, care transmit emoții extrem de diferite. Ele anticipează preocuparea lui Sigmund Freud pentru stările mintale și modul cum ele își găsesc expresia în trăsăturile faciale ale unei persoane.

Unul dintre cele mai fascinante aspecte ale sculpturilor portretistice ale lui Messerschmidt este că le-a sculptat pe toate în timp ce era chinuit de o afecțiune psihică. El ilustrează astfel un fapt important ce va fi constatat abia după câțiva ani, odată cu descoperirile neuroștiinței moderne: o persoană poate avea tulburări emoționale evidente și, cu toate acestea, creativitatea ei să-i rămână intactă. Cu alte cuvinte, deși unele părți din creier sunt disfuncționale, altele pot funcționa extrem de bine. Unii istorici de artă au susținut că boala mintală a lui Messerschmidt s-a dovedit salvatoare, deoarece el a început să sculpteze lucrări care exprimau exact ceea ce simțea. Demonii lui erau acum chiar propriile muze, iar el a făcut cel mai bun lucru pe care putea să-l facă din punct de vedere creativ – să-i portretizeze. A făcut-o pentru că acei demoni nu dispăruseră niciodată din oglinda lui.

Ipocritul și bârfitorul (ILUSTRAȚIA IV-10, SUS) reprezintă un om chel care își înfige bărbia în piept, creând linii concentrice

Scanned with OKEN Scanner

și guși simetrice pe gât, sporind astfel tensiunea evidentă din capul lui. Această poziție este o manevră introspectivă menită să excludă contactul cu alte persoane și chiar cu mediul înconjurător. El pare că încearcă să-și retragă capul în tors, ca și cum i-ar fi rușine. Unii cercetători au spus despre acest cap că înfățișează un *refuz*, o persoană asocială care își ferește privirea și se retrage în sine însăși, așa cum ar putea face o persoană autistă sau schizofrenică.

După cum am menționat mai înainte, un obiectiv al artei este să ne permită să cunoaștem aspecte ale vieții pe care nu le-am cunoaște în mod normal. Un mod de a o face este prin intermediul empatiei, care este reprezentată puternic în creier. Putem să privim un cap sculptat de Messerschmidt și să înțelegem ce simte. Sculptura, la rândul ei, angajează sistemul motor biologic și sistemul neuronilor-oglindă din creierul nostru, cele care sunt responsabile cu imitarea. Așadar, când privim un cap sculptat de Messerschmidt, simțim în noi emoția pe care el o portretizează, iar creierul nostru simulează ceea ce el exprimă. Poate că nu o arătăm, dar o trăim.

Fețele exagerate și expresiile faciale ale lui Messerschmidt sunt caracteristice artei expresioniste, plasându-l înaintea timpului său cu mai bine de un secol. Lucrările lui aveau să fie expuse ulterior la Muzeul Belvedere de Sus din Viena și au influențat pictorii expresioniști, printre ei aflându-se și Oscar Kokoschka.

Putem observa influența lui Messerschmidt în prima lucrare expresionistă a lui Kokoschka, care nu a fost o pictură, ci o sculptură în lut nears pictat din 1909, intitulată *Autoportret ca luptător* (ILUSTRAȚIA IV-10, STÂNGA JOS). Prin acest bust policrom cu gura larg deschisă într-un „strigăt pasional", după cum scria Kokoschka în autobiografia sa, artistul încearcă să-și

Scanned with OKEN Scanner

facă arta mai fidelă și mai discordantă totodată, expunând tehnica folosită pentru sculptarea ei. Kokoschka accentuează metodele fizice pe care le-a folosit pentru a lucra suprafața de argilă și tehnicile utilizate pentru a sugera îndepărtarea pielii și sângele care circulă imediat sub ea. Mai mult, pentru a scoate în evidență individualitatea lui ca artist, își lasă amprenta palmei în lut și folosește culori nenaturale – roșu deasupra pleoapelor și albastru și galben pe față și păr – pentru a transmite emoții extreme situate dincolo de decența socială și artistică.

Îl vedem aici pe Kokoschka abandonând, pentru prima oară, folosirea realistă a culorii și a texturii în favoarea calităților lor emoționale, o abordare pe care o va aplica mai târziu și picturii sale. Eliberând culoarea de funcția ei de reprezentare, așa cum începuse să facă van Gogh, Kokoschka a schimbat obiectivul artei sale din acurateță imagistică în expresivitate pură. Putem vedea diferența dintre sculptură și pictură comparând bustul lui Kokoschka cu un autoportret pictat (ILUSTRAȚIA IV-10, DREAPTA JOS). Kokoschka, aflat în mijlocul unei aventuri tumultuoase cu *femme fatale* Alma Mahler, se înfățișează pe sine labil și anxios – pe punctul de a se prăbuși emoțional –, ținându-și degetele la gură într-o manieră infantilă. O pictură impresionantă, lipsită însă de puterea pur senzuală a sculpturii.

4. *Iarna* și *Alegoria iernii*

A patra comparație este între sculptura alegorică turnată în bronz a lui Jean-Antoine Houdon, *Iarna*, și pictura *Alegoria iernii*, atribuită lui Lorenzo Tiepolo, lucrări realizate la distanța de douăzeci și cinci de ani una de cealaltă (ILUSTRAȚIA IV-11).

Sculptura lui Houdon este o reprezentare novatoare a iernii. În mod tradițional, iarna este înfățișată ca un bătrân cărunt

Scanned with OKEN Scanner

sau o bătrână care se încălzește lângă foc. Houdon a optat pentru imaginea unei tinere, care e goală, cu excepția unui șal care îi acoperă capul înclinat și partea de sus a corpului. Ținându-și șalul strâns în dreptul taliei și lipindu-și picioarele unul de celălalt, ea suferă în mod evident de frig. Atitudinea naturalistă a fetei care tremură provoacă sentimente de empatie în creier, un lucru pe care versiunile mai tradiționale nu reușesc să-l facă. Postura ei, precum și faptul că este dezbrăcată se potrivesc cu o alegorie a iernii, dar Houdon a intenționat în mod evident ca sculptura lui să transmită și erotism. Fata pare să evite privirea observatorului, ca și cum i-ar fi rușine de goliciunea ei.

Imaginea *Iernii* lui Houdon e șocantă, atât pentru privitorii contemporani, cât și pentru cei care au văzut-o pentru prima oară sculptată în marmură, în atelierul sculptorului. Versiunea în marmură din 1783 a fost respinsă la Salon în 1785. Erotismul fetei pe jumătate acoperită i-a scandalizat pe juriați, care au considerat-o indecentă. Au propus să fie expusă cu spatele spre un colț, pentru ca privitorii să nu fie tulburați de posteriorul armonios al fetei. Din fericire, noi o putem vedea din toate părțile la Metropolitan Museum din New York.

Alegoria iernii a lui Tiepolo înfățișează tot o femeie, dar și de această dată nu este femeia tipică încălzindu-se lângă foc. Această femeie și-a lăsat veșmântul călduros să-i alunece de pe umărul stâng, dezvelindu-și sânul. Deoarece este o alegorie a iernii, iar femeii, în mod evident, nu îi este frig, poate că ea îl invită pe privitor să se strecoare lângă ea și să se bucure de căldura corpului ei. În pofida acestor implicații seducătoare, tabloul este departe de a exprima emoția evocată de statuia lui Houdon, care ne face să tremurăm.

Scanned with OKEN Scanner

5. *Nydia, florăreasa oarbă din Pompei* şi *Fata oarbă*

A cincea comparaţie este între sculptura lui Randolph Rogers *Nydia, florăreasa oarbă din Pompei* şi pictura lui John Everett Millais *Fata oarbă*, ambele create la jumătatea anilor 1850 (ILUSTRAŢIA IV-12).

Sculptura vânzătoarei oarbe de flori, Nydia, a fost inspirată de un roman englezesc popular din secolul al XIX-lea, *Ultimele zile ale oraşului Pompei**. În carte, Nydia şi doi tovarăşi de drum, dintre care unui este Glaucus, de care ea s-a îndrăgostit, încearcă să fugă din oraş după erupţia Vezuviului. Cei trei ajung să se rătăcească însă, iar sculptura o surprinde pe Nydia singură şi izolată, străduindu-se să înainteze prin oraşul în flăcări. Coloana corintiană spartă de la picioarele ei simbolizează decăderea oraşului Pompei, iar îmbrăcămintea care îi flutură în toate direcţiile, agăţându-se de băţul din mână, indică haosul din jurul ei. Nydia îşi ţine mâna pâlnie la ureche, încercând să audă vocea lui Glaucus printre zgomotele provocate de erupţia vulcanului. Obişnuită cu întunericul, ea îşi foloseşte auzul fin pentru a-i găsi şi conduce pe ceilalţi doi la adăpost, pe ţărmul mării. În final, însă, iubirea ei imposibilă o aduce în pragul disperării şi se aruncă în mare.

Roger foloseşte o diversitate de suprafeţe pentru sculptura în mărime naturală. Faţa, braţele şi pieptul fetei sunt netezite şi de o transparenţă emoţionantă, în vreme ce fusta ei amplă este sculptată în falduri subţiri aflate în mişcare. Veşmântul, umflat de vânt, i se răsuceşte în jurul băţului şi i se lipeşte

* Vezi Edward Bulwer-Lytton, *Ultimele zile ale oraşului Pompei*, traducere de Lidia Ionescu, cuvânt înainte de Dan Grigorescu, Univers, Bucureşti, 1989.

Scanned with OKEN Scanner

de trup, oferind sculpturii dinamism și senzualitate. Lucrarea transmite o emoție profundă, care pătrunde adânc în spațiul fizic al privitorului. Ochii și sprâncenele încruntate din pricina concentrării contribuie la imaginea unei fete aflate într-o misiune.

Fata oarbă a fost pictată de John Everett Millais doi ani mai târziu. Ea înfățișează o tânără muzicantă itinerantă oarbă și pe sora ei mezină, care vede, ambele așezate pe marginea drumului după o furtună. Fata oarbă nu poate să vadă lumea împânzită de culori din jurul ei, dar poate simți soarele de pe fața ei întoarsă spre cer. La fel ca Nydia, fata oarbă din pictura lui Millais este o prezență plină de sensibilitate, care inspiră compasiune și rezonează cu morala victoriană, dar, spre deosebire de Nydia, este îmbrăcată din cap până în picioare cu veșminte grele și nu emană senzualitate.

În pofida faptului că Millais folosește culori vii și numeroase detalii și că fata oarbă trezește empatia privitorului, pictura nu se ridică la nivelul puterii de expresie și al misterului sculpturii: fata oarbă a lui Millais stă liniștită, în vreme ce Nydia lui Roger se luptă cu vântul. *Fata oarbă* rămâne în esență un produs al mișcării prerafaelite din Anglia, în vreme ce sculptura Nydiei transcende timpul și locul.

6. *Burghezii din Calais* și *Scăldătorii*

Comparația noastră finală este între sculptura lui Auguste Rodin, *Burghezii din Calais*, și *Scăldătorii* lui Paul Cézanne, ambele fiind creații de la sfârșitul secolului al XIX-lea (ILUSTRAȚIA IV-13).

Burghezii din Calais celebrează un eveniment istoric în care Calais, un port francez de la Canalul Mânecii, a fost asediat de armata lui Eduard al III-lea al Angliei. Foamea i-a

Scanned with OKEN Scanner

obligat în cele din urmă pe locuitorii oraşului să negocieze capitularea. Eduard s-a oferit să cruţe populaţia oraşului cu condiţia ca şase dintre cetăţenii bogaţi ai acestuia să i se predea, probabil pentru a fi executaţi. A cerut ca aceştia să vină desculţi, cu un ştreang în jurul gâtului, şi să-i aducă cheile oraşului. Eustache de Saint-Pierre a fost primul care s-a oferit voluntar. Tot el i-a condus pe ceilalţi cinci la porţile oraşului. În sculptura sa, de o dimensiune mai mare decât cea naturală, Rodin a surprins acest moment, cu amestecul tulburător de înfrângere, sacrificiu de sine eroic şi acceptarea confruntării cu moartea iminentă. Regina Angliei l-a convins mai târziu pe soţul ei să le cruţe viaţa, de teamă ca ghinionul să nu cadă asupra pruncului ei nenăscut.

În pofida scopului comun, fiecare personaj din sculptură priveşte într-o direcţie diferită şi transmite o emoţie complet diferită, de la hotărâre neabătută până la teroare. În acest fel, Rodin le pune în evidenţă individualitatea şi izolarea. El evocă marea lor povară psihologică, făcându-le mâini şi picioare disproporţionat de mari, care par că le trag în jos corpurile. Mărimea şi culoarea întunecată a personajelor creează o atmosferă apăsătoare, prevestind ceva rău. Totuşi, Rodin asigură unitatea sculpturii repetând anumite elemente: personajele au aceeaşi înălţime, toate poartă veşminte simple, iar două dintre ele au aceleaşi trăsături ale feţei. Modul în care Rodin a amplasat personajele unifică şi el acţiunea: el a rupt tradiţia, punându-le pe toate la acelaşi nivel.

Sculptura exemplifică nu numai talentul extraordinar al lui Rodina de a reda figuri umane, ci şi dorinţa lui de a desfiinţa forma tradiţională prin adoptarea unui stil mai expresionist. Sculptura face apel la mai toate aspectele creierului social – emoţie, expresii faciale, mişcări biologice, simulare, empatie.

Scanned with OKEN Scanner

Rodin a introdus și a accentuat două tehnici care mai târziu aveau să devină caracteristice sculpturii moderne: fragmentarea și repetiția. Așa după cum se poate vedea în *Burghezii din Calais*, repetarea personajelor și a formelor creează unitate, intensifică drama și introduce o dimensiune psihologică complexă. Într-un sens mai larg, Rodin exploatează pe deplin capacitatea sculpturii de a crea profunzime și prezență sculpturală, împingând-o dincolo de limitele ei tradiționale în modernismul cel mai pur.

Sculptura lui Rodin se află într-un contrast izbitor cu ceea ce se întâmpla în pictură în vremea sa. În *Scăldătorii*, Cézanne înfățișează șase nuduri de bărbați stând la soare după ce au înotat într-un lac înconjurat de copaci. În timp ce Rodin își aranjează personajele pentru a crea profunzime, Cézanne își aliniază personajele în picioare lângă copaci pentru a elimina adâncimea. La vremea când a pictat acest tablou, Cézanne începuse să elimine perspectiva din lucrările sale, renunțând la iluzia tridimensionalității și dezvăluind natura reală, bidimensională, a picturii.

Ambele lucrări ne arată că în același moment în care pictura își abandona funcția sa istorică de a reprezenta lumea în trei dimensiuni, devenind abstractă și bidimensională, sculptura își reafirma rolul ei istoric și devenea tot mai expresionistă, ocupând tot mai mult spațiu. În timp ce pictorii moderni se îndreptau spre cubism și abstracție, sculptura modernă, prefigurată de Rodin, arăta că măreția sa caracteristică constă în forma ei tridimensională, cea care îl invită pe privitor să o studieze în repetate rânduri și din puncte diferite.

Cele șase comparații de mai sus ilustrează diferențele existente între modul cum creierul nostru reacționează la sculptură și la pictură.

Scanned with OKEN Scanner

Trăsăturile unice ale sculpturii rezidă din tridimensionalitatea ei, care îl îndeamnă pe privitor să se plimbe în jurul ei şi să interacţioneze fizic şi emoţional cu ea, şi din interacţiunea calităţilor ei tactile cu formele ei vizuale, care creează o reprezentare multisenzorială în creier. Rezultatul este că vrem să atingem şi – uneori – chiar să îmbrăţişăm sculptura. De regulă, nu dăm ascultare acestui impuls, dar regiunile sistemului neuronilor-oglindă din creier, care codifică simularea, şi regiunile teoriei minţii, cele responsabile de empatie, sunt, cel mai probabil, angajate activ.

Dimpotrivă, pictura este panoramică şi poate să reprezinte scene naturale mari, aşa cum vedem în tabloul în care Cézanne înfăţişează o serie de bărbaţi care se usucă la soare după ce au înotat. De asemenea, picturile pot să reprezinte subtilităţi ale expresiei şi coloraturii feţei, dar şi jocul de lumini şi umbre, în feluri care sunt greu de realizat în sculptură.

Pictura şi sculptura au evoluat pe căi diferite ca reacţie la forţele istoriei. Sculptura a fost probabil forma originară de artă, dar pictura a reacţionat mai devreme la cerinţele artistice moderne legate de experimentare. De asemenea, sculptura a intrat în ultimul secol într-o etapă radicală a experimentării, o etapă care include încercări repetate de a aduce sculptura şi pictura într-o singură formă de artă.

Mulţumiri: Acest eseu îşi are originea într-un comentariu despre şase sculpturi prezentat ca parte a seriilor *Viewpoints* la Metropolitan Museum of Art, septembrie 2004. Vezi şi https://www.metmuseum.org/search-results?q=eric+kandel

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Benezit Dictionary of Artists. https://www.oxfordartonline.com/benezit

Buckner, R.L. și Carrol, D.C. 2007. „Self-Projection and the Brain". *Trends in Cognitive Sciences* 11, no. 2: 49–57.

Gombrich, E.H. 1967. „The Leaven of Criticism in Renaissance Art". În *Art, Science, and History of the Renaissance*, ed. Charles S. Singleton, 3–42. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Harrison, C. și Wood. P. 2003. *Art in Theory 1900– 2000: An Anthology of Changing Ideas*, 652–56. Malden, MA: Blackwell.

Herder, J.G. *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Ed. și trad. de Jason Gaiger. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Raichle, M.E., MacLeod, A.M., Snyder, A.Z., Powers, W.J., Gusnard, D.A. și Shulman, G.L. 2001. „A Default Mode of Brain Function". *PNAS* 98: 676–82.

Starr, G.G. 2013. *Feeling Beauty: The Neuroscience of Aesthetic Experience*. Cambridge, MA: MIT Press.

Vessel, E.A. și Rubin, N. 2010. „Beauty and the Beholder: Highly Individual Taste for Abstract, but Not Real-World Images". *Journal of Vision* 10, no. 2: 1–14.

Vessel, E.A., Starr, G.G. și Rubin, N. 2012. „The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network". *Frontiers in Human Neuroscience* 6, no. 66.

White, J. 1967. „Aspects of the Relationship Between Sculpture and Painting: The Leaven of Criticism in Renaissance Art". În *Art, Science, and History of the Renaissance*, ed. Charles S. Singleton, 43–110. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 7

Reacția privitorului la arta abstractă și figurativă

CU C. DURKIN, E. HARNETT ȘI D. SHOHANY

Arta este incompletă fără implicarea
percepției sau emoției privitorului.
Alois Riegl

Când privim o operă de artă, creierul nostru folosește o combinație de procesare vizuală înnăscută de jos în sus și procesare cognitivă de sus în jos pentru a recrea imaginea. Aceste procese diferă în funcție de tipul de imagine aflată în fața noastră: figurativă sau abstractă. Arta figurativă sau reprezentațională detaliază obiecte sau scene realiste; arta abstractă nu conține obiecte sau scene. Arta cubistă pune în încurcătură sistemul vizual de jos în sus al creierului nostru, provocându-l să reconstruiască imagini abstracte care sunt fundamental diferite de imaginile realiste pentru care el a evoluat în timp ca să poată să le perceapă. Mai știm de asemenea că creierul nostru este o mașinărie a creativității. El folosește procesele cognitive de sus în jos care implică experiențele, atenția, așteptările și asocierile învățate pentru a înțelege informații vizuale confuze.

Drept rezultat, experiențele noastre subiective legate de arta abstractă și de cea figurativă – reacțiile noastre perceptuale,

emoționale, estetice, cognitive – sunt diferite. În plus, cu cât este mai ambiguă o lucrare de artă, cu atât e necesară mai multă procesare de sus în jos pentru a rezolva ambiguitățile și a atribui operelor de artă sens, utilitate și valoare. Lipsa obiectelor în arta abstractă îl obligă pe privitor să creeze noi asociații personale.

Multe cercetări s-au concentrat pe preferințele privitorului, care, în general, favorizează mai degrabă arta figurativă decât cea abstractă. Schepman și colegii ei au studiat procesele mintale care ar putea sta la baza preferințelor privitorului, observând că „opțiunea pentru arta figurativă este mai răspândită în rândul observatorilor individuali, în vreme ce opțiunea pentru arta abstractă este mai curând idiosincrasică" (Schepman, 2015). Diferențele în reacția privitorului ridică deci câteva întrebări interesante despre diferențele referitoare la modul cum privitorul recepționează arta abstractă la nivel psihologic: produce arta abstractă o stare mintală diferită de cea provocată de arta figurativă? Dacă da, cum putem caracteriza și cuantifica empiric această diferență?

DIFERENȚELE DINTRE PROCESAREA ARTEI ABSTRACTE ȘI PROCESAREA ARTEI FIGURATIVE

Contribuția privitorului – înțelesul subiectiv pe care privitorul îl atribuie unei opere de artă – este esențială pentru orice lucrare de artă. Formulată mai întâi ca „implicarea privitorului" de către renumitul istoric de artă Alois Riegl (2000), participarea activă a privitorului la o operă de artă a ajuns să fie numită „contribuția privitorului" în scrierile studentului său Ernst Gombrich (1969). Modul cum privitorul proiectează sens asupra artei i-a fascinat mai bine de un secol atât pe istoricii de artă, cât și pe psihologi.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetările din domeniul neuroesteticii au scos la iveală faptul că privitorul abordează și procesează arta abstractă într-un mod diferit de arta figurativă. Obiectele dintr-o pictură figurativă pot să-l ajute pe privitor să înțeleagă cum să observe pictura și cum să o interpreteze (Leonards *et al.*, 2007), în vreme ce lipsa obiectelor din arta abstractă îl obligă să conceapă modalități noi de a explora pictura, să treacă dincolo de recunoaștere și să creeze asociații personale noi (Kris, 2000; Kandel, 2016). Arta abstractă face apel la procese cognitive diferite de cele invocate de arta figurativă (Aviv, 2014). Implicarea privitorului în arta abstractă ar putea presupune multe procese cognitive, mergând de la procesele perceptuale până la cele mnemonice (Seth 2017), care variază în funcție de nivelul de abstracție (Worringer, 1997; Kris, 2000; Kandel, 2016). Astfel, interpretările unei picturi abstracte date variază foarte mult în rândul privitorilor.

Aceste diferențe referitoare la procesele cognitive încep cu modul cum arta abstractă ne direcționează privirea. Când privim o operă de artă figurativă, patternul mișcării ochilor noștri este mult mai îngust și mai concentrat pe obiect, în vreme ce atunci când privim una de artă abstractă, patternurile noastre sunt distribuite global (Leonards, 2007; Koide, 2015; Zangemeister *et al.*, 1995). Această diferență sugerează că fără indiciile tradiționale ale obiectelor și scenelor pentru a ne ghida mișcările ochilor, adoptăm strategii exploratorii mult mai variate pentru a căuta informații vizuale.

Diferențele în ce privește privirea sunt oglindite de activitatea cerebrală atunci când privim o operă de artă figurativă versus una de artă abstractă. Imagistica prin rezonanță magnetică funcțională ne-a arătat că atunci când privim opere de artă figurativă (portrete, peisaje și natură moartă) sunt activate anumite regiuni ale creierului despre care se crede că

Scanned with OKEN Scanner

reacționează la fețe, locuri sau obiecte, în vreme ce în cazul operelor de artă abstractă nu se întâmplă același lucru (Kawabata și Zeki, 2004), activându-se în schimb regiuni despre care se crede că reacționează la aspecte de o complexitate intermediară, cum ar fi formele simple și culorile (Yago și Ishai, 2006; Cattaneo *et al.*, 2015). Stimularea magnetică transcraniană a arătat alte două diferențe între reacțiile noastre la arta abstractă și la cea figurativă. Regiunea occipitală laterală, o regiune a creierului care este esențială pentru recunoașterea obiectelor (Grill-Spector *et al.*, 2001), joacă un rol determinant în evaluarea estetică pe care o facem artei figurative, dar nu și celei abstracte (Cattaneo *et al.*, 2015). Regiunea vizuală V5, despre care se crede că procesează mișcarea implicită (Zeki, 2015), influențează evaluarea estetică pe care o facem artei abstracte, dar nu și celei figurative (Cattaneo *et al.*, 2014).

Deși cercetarea scoate în evidență faptul că creierul procesează arta abstractă într-o manieră diferită de cea figurativă, ea nu cuantifică diferențele în ceea ce privește experiențele noastre subiective.

DESPRE MĂSURAREA DIFERENȚELOR ÎN CAZUL EXPERIENȚELOR SUBIECTIVE

Noi știm că arta ne afectează în mai multe feluri, dar nu știm cum angajează ea procesele cognitive care stau la baza experienței noastre subiective sau cum diferă această experiență de la arta abstractă la cea figurativă. O modalitate de a cuantifica aceste diferențe subiective constă în evaluarea mindset-urilor sau a stărilor cognitive produse de tipurile diferite de artă. Un mindset poate fi definit ca reprezentând acele patternuri specifice de activitate cognitivă sau de comportament care

Scanned with OKEN Scanner

fac accesibile rapid anumite reprezentări sau cutume (Savary *et al.*, 2015)*. Recent, Celia Durkin, Eileen Hartnett, Daphna Shohamy și cu mine am aplicat o teorie psihologică cunoscută ca „teoria nivelului de reprezentare" (*Construal-Level Theory*) la modul cum percepem operele de artă.

Teoria nivelului de reprezentare

„Reprezentare" se referă la interpretarea subiectivă a unui eveniment sau obiect. Teoria nivelului de reprezentare** (Trope, 2010) este o teorie cognitivă a abstractizării care caracterizează diferențele referitoare la concepții abstracte și concrete și poate anticipa disponibilitatea unor reprezentări mai abstracte sau mai concrete. Distanța psihologică – sau distanța față de sine – influențează măsura în care gândirea noastră despre obiecte sau evenimente este abstractă sau concretă. Teoria se întemeiază pe date experimentale care arată că evenimentele aflate la distanță din punct de vedere psihologic (cele care apar la distanță mai mare în spațiu și timp) sunt reprezentate mai abstract în creierul nostru decât evenimentele care se produc mai aproape de noi. În plus, teoria poate să anticipeze dacă reprezentarea pe care o avem despre un obiect sau un eveniment va fi mai abstractă sau mai concretă.

Teoria nivelului de reprezentare se întemeiază pe premisa că reprezentările noastre mintale despre obiecte sau evenimente sunt flexibile: cu alte cuvinte, creierul nostru reprezintă (sau construiește) obiecte sau evenimente într-o manieră mai

---

* Conceptul de *mindset* (tradus uzual prin „mentalitate") include modul cum o persoană percepe, abordează și gândește lumea și propria capacitate de a-i face față.

** Aici și în continuare, prin reprezentare e desemnat modul cum percepem, înțelegem și interpretăm lumea, în particular opera de artă.

Scanned with OKEN Scanner

mult sau mai puțin abstractă în funcție de contextul lor. Reprezentarea joacă un rol esențial atunci când creierului nostru i se oferă informații nefamiliare sau insuficiente. Deoarece arta abstractă îi obligă pe privitori să folosească informații din propria experiență, diferențele în ce privește contribuția privitorului trebuie să fie reflectate prin diferențele date de reprezentare. Astfel, acea operă de artă care înfățișează un obiect prin trăsăturile lui concrete, specifice și contextuale, implică o reprezentare inferioară sau mai puțin abstractă, în vreme ce o operă de artă care înfățișează același obiect doar prin componentele sale esențiale, decontextualizate, implică o reprezentare superioară sau mai abstractă.

Colegii mei și cu mine am folosit teoria nivelului de reprezentare pentru a studia dacă arta abstractă și cea figurativă generează stări cognitive diferite. Datele din acest studiu sugerează că arta abstractă și cea figurativă au, de fapt, efecte diferite asupra cunoașterii și că teoria nivelului de reprezentare este o abordare empirică nouă și utilă a analizării contribuției privitorului.

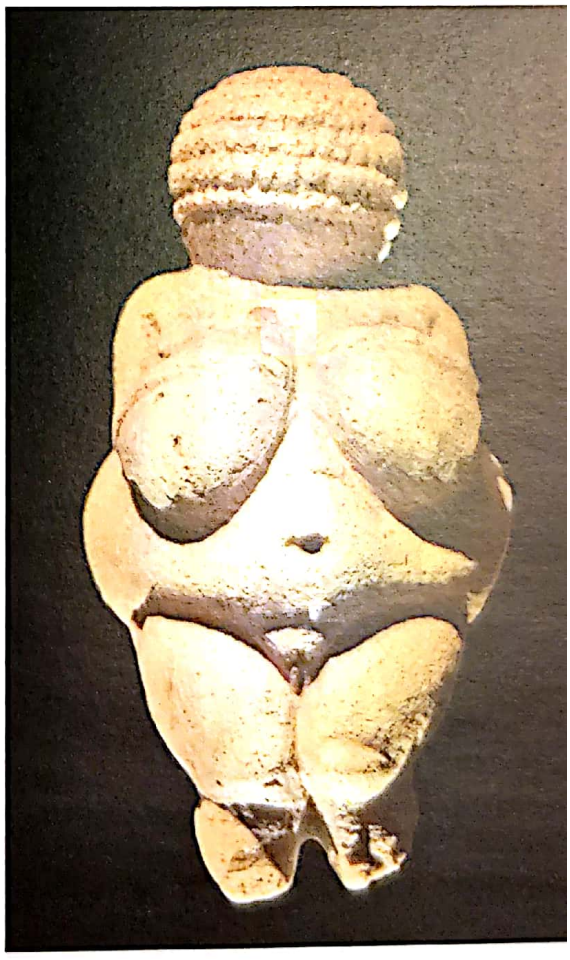
Distanța psihologică

Distanța psihologică (sau distanța față de sine) determină cât de abstract reprezintă creierul nostru un obiect sau un eveniment: cu cât un obiect sau un eveniment este mai departe în timp sau spațiu, cu atât suntem mai înclinați să-l reprezentăm mintal prin componentele sale abstracte. Această relație între abstracție și distanță ne ajută la luarea deciziilor. Când luăm decizii în legătură cu un eveniment care se petrece la o distanță mai mare în spațiu sau în timp, suntem mai înclinați să luăm în calcul componentele de un nivel superior, mai abstracte, deoarece probabilitatea ca acestea să fie relevante

Scanned with OKEN Scanner

IV-1. Prima sculptură cunoscută: *Venus din Hohle Fels*, c. 35000 î.Hr.

Urgeschichtliches Museum Blaubeuren. Domeniu public, Creative Commons



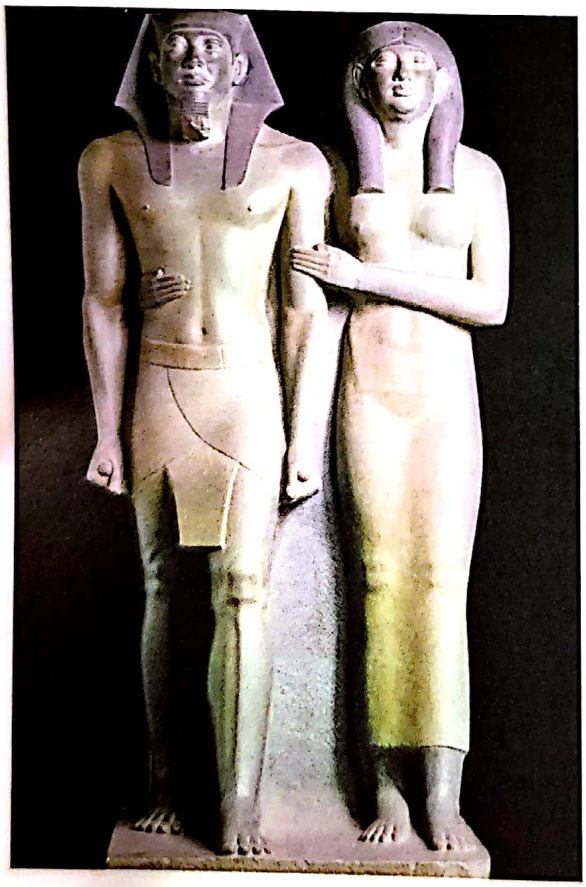
IV-2. *Venus din Willendorf*, c. 24000 î.Hr.

Naturhistorisches Museum, Viena. Domeniu public, Creative Commons

Scanned with OKEN Scanner

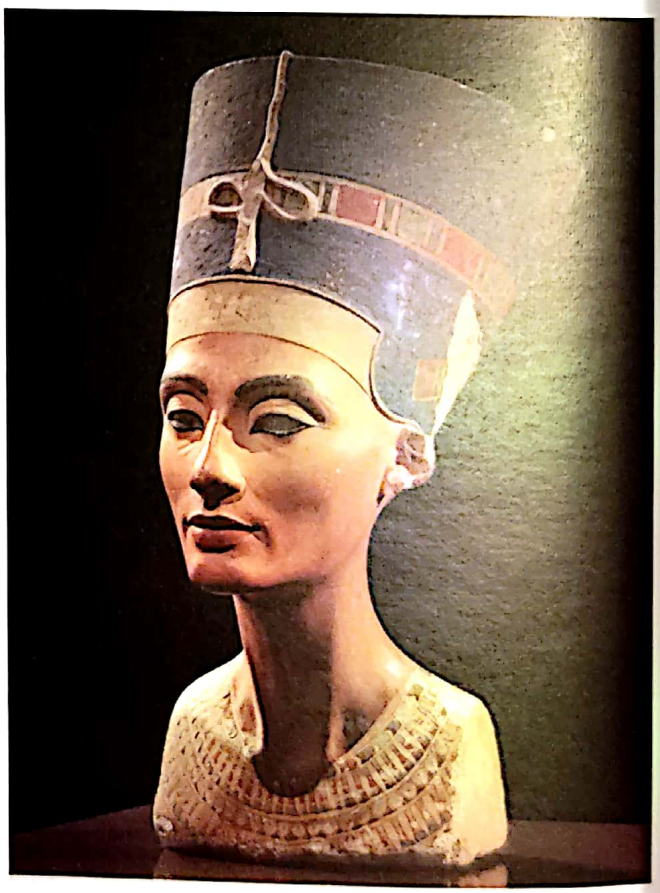
IV-3. Primul simbol al fertilității masculine: un bărbat dormind pictat pe pereții peșterii Lascaux din Franța, c. 18000 î.Hr.

Art Resource, artres.com



IV-4. Sculptura portret egipteană a faraonului Menkaure și a reginei sale, c. 2500 î.Hr.

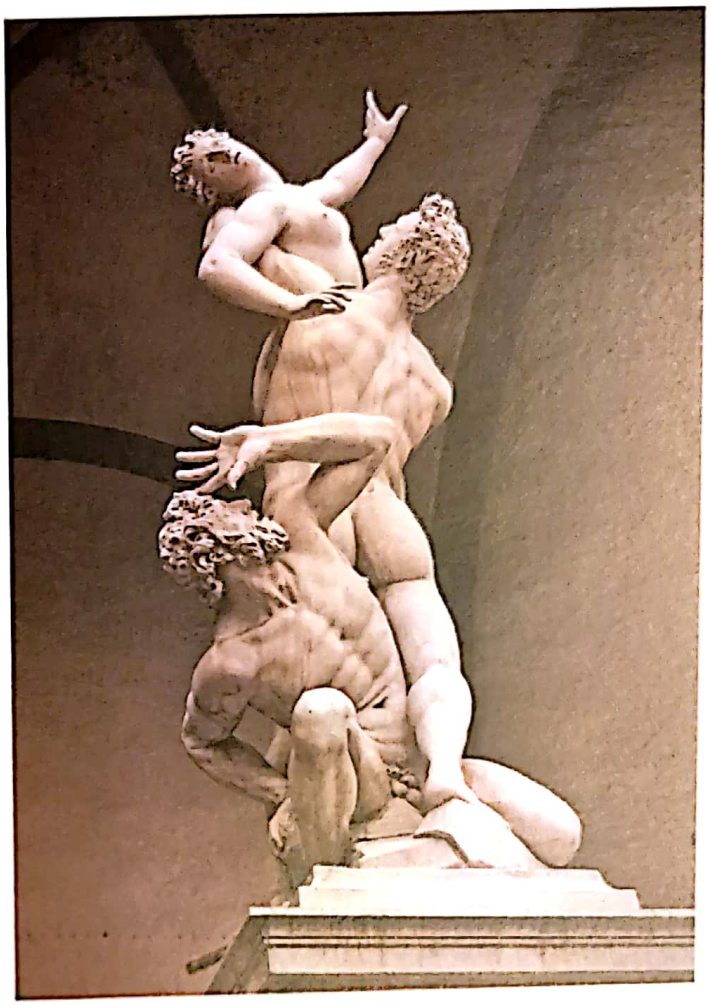
Museum of Fine Arts, Boston, Art Resource, artres.com



IV-5. Sculptura portret a reginei Nefertiti, c. 1345 î.Hr.

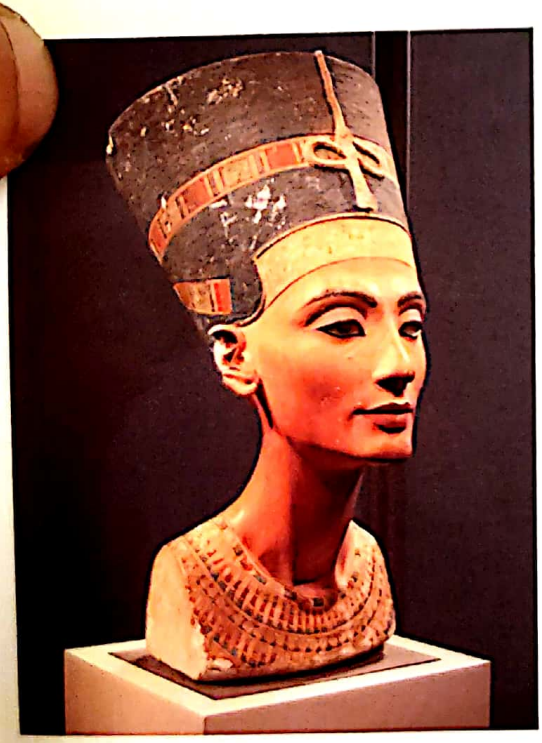
Neues Museum, Berlin, Art Resource, artres.com

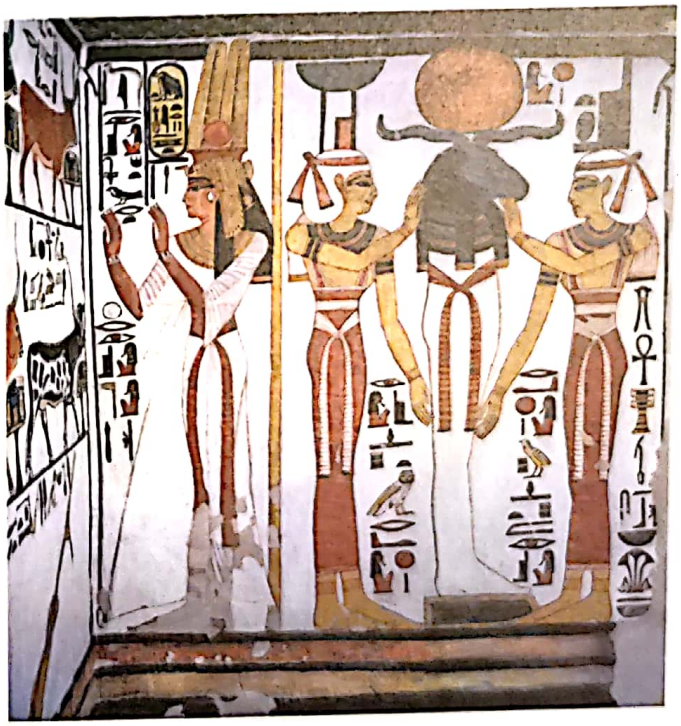
Scanned with OKEN Scanner



IV-6. Giovanni da Bologna, *Răpirea sabinelor* (1574–82), Florența

Loggia dei Lanzi, Florence, Domeniu public, Creative Commons





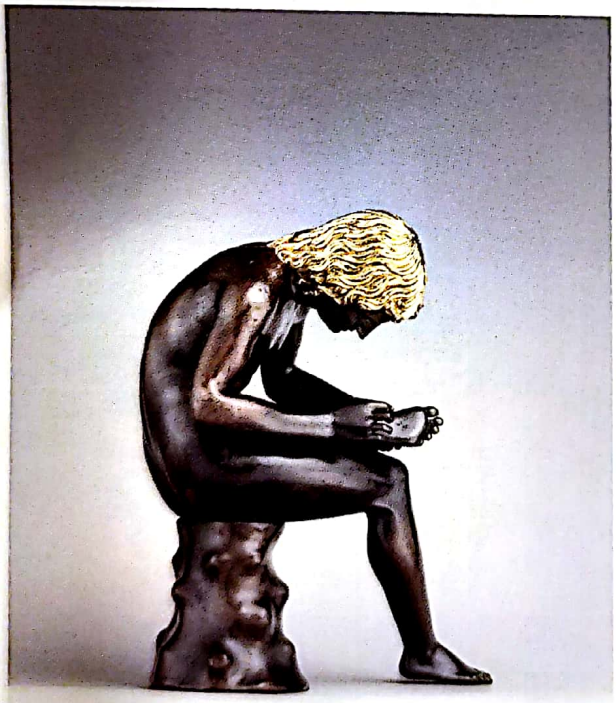
IV-7. Sculptură reprezentând-o pe regina egipteană Nefertiti, c. 1345 î.Hr. (STÂNGA) și pictură înfățișând-o pe regina Nefertari, secolul al XIII-lea î.Hr. (DREAPTA)

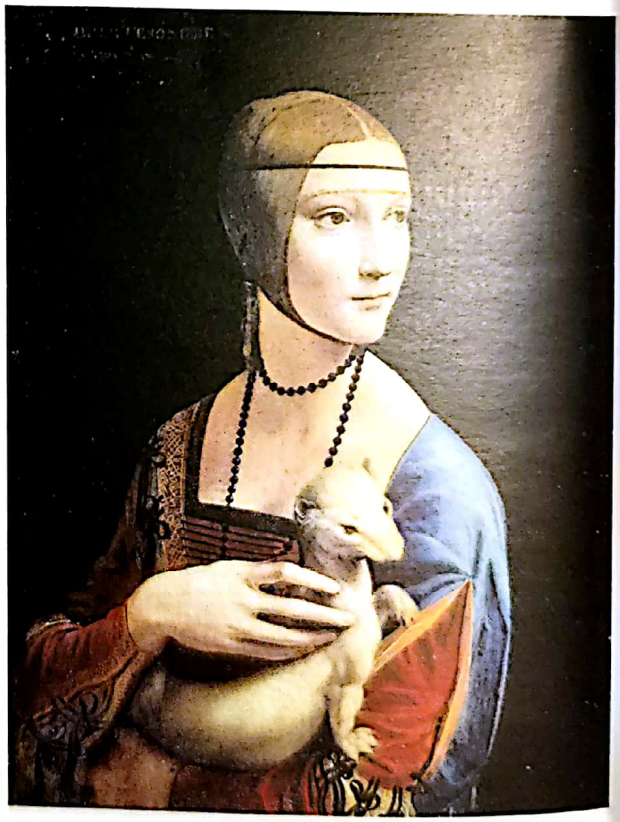
Neues Museum, Berlin. Domeniu public, Creative Commons (STÂNGA); Art Resource, artres.com (DREAPTA)

Scanned with OKEN Scanner

IV-8. STÂNGA: *Vizita*, o sculptură atribuită lui Heinrich von Konstanz (1310-20), Metropolitan Musem of Art, New York, și DREAPTA: *Vizita*, pictura lui Giotto (1306), Capella degli Scrovegni, Padova

Art Resource, artres.com

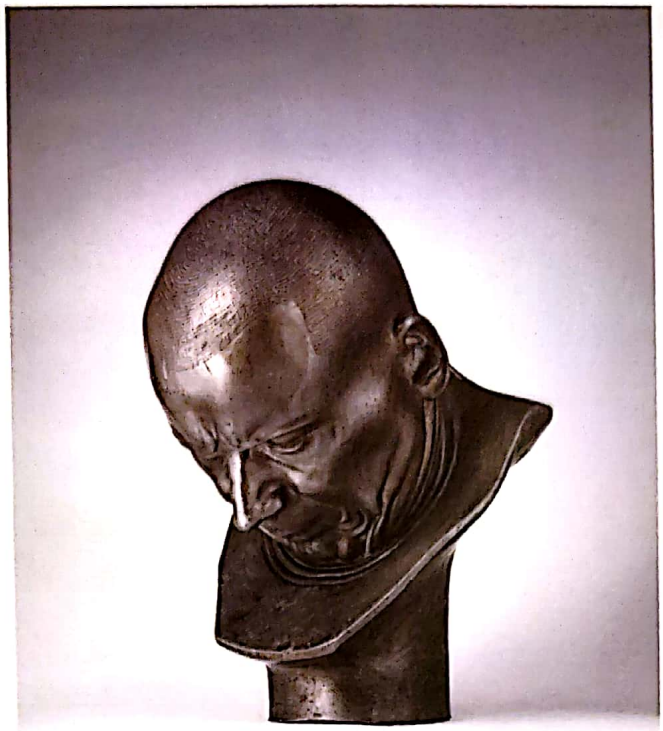


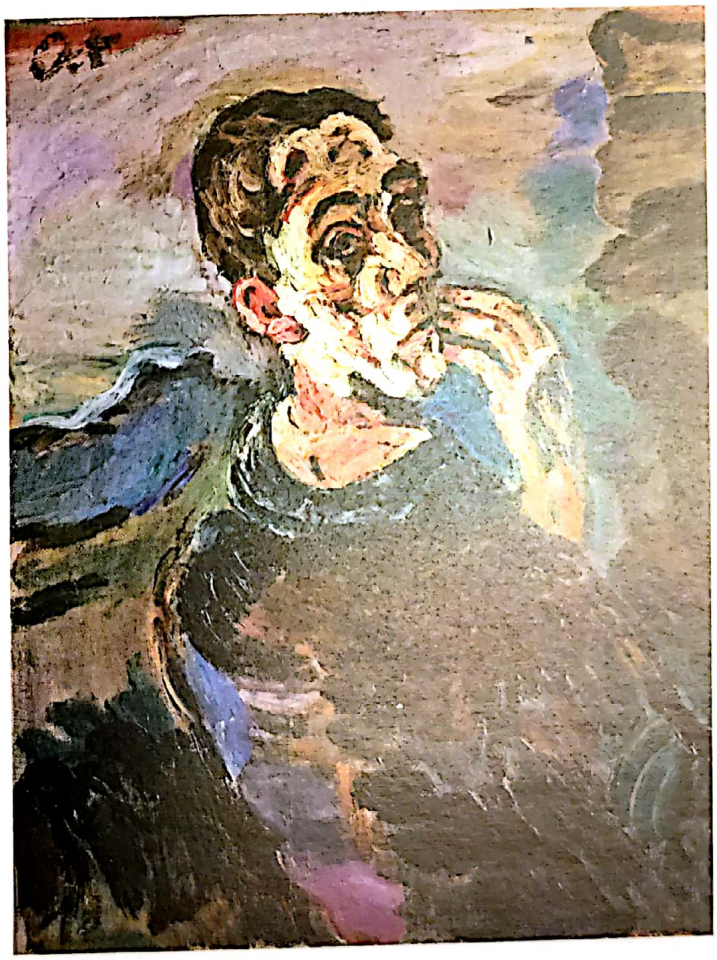


IV-9. STÂNGA: Sculptura lui Antico, *Spinario* (1496), Metropolitan Musem of Art, New York, și DREAPTA: *Dama cu hermină* (1489), pictura lui Leonardo da Vinci, Muzeul Czartoryski, Cracovia

Art Resource, artres.com

Scanned with OKEN Scanner

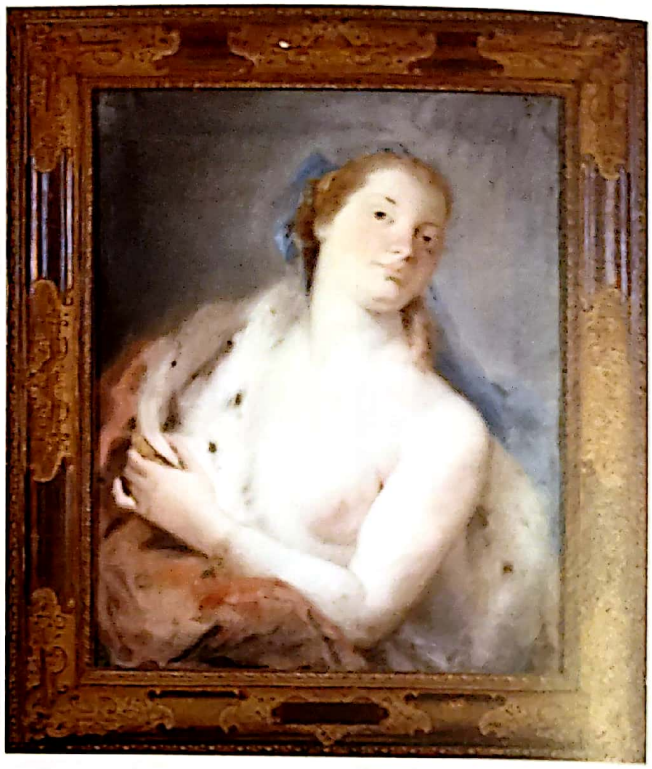




IV-10. Sculptura lui Franz Xaver Messerschmidt, *Ipocritul și bârfitorul* (1771-83), Metropolitan Musem of Art, New York (SUS), *Autoportret ca luptător* de Oscar Kokoschka (1909) (JOS, STÂNGA), Museum of Fine Arts, Boston, și *Autoportret cu mâna la gură* (1918-19), Leopold Museum, Viena (JOS, DREAPTA)

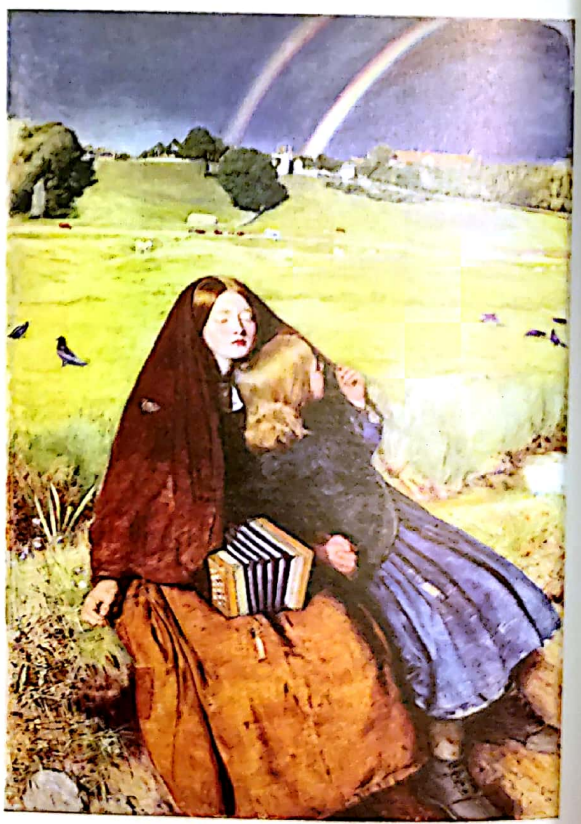
Art Resource, artres.com (SUS); ResearchGate (JOS)

Scanned with OKEN Scanner



IV-11. Jean-Antoine Houdson, *Iarna*, sculptură turnată în bronz în 1787, Metropolitan Musem of Art, New York (STÂNGA), și *Alegoria iernii*, pastel pe hârtie atribuit lui Lorenzo Tiepolo (1762), El Paso Museum of Art, Texas (DREAPTA)

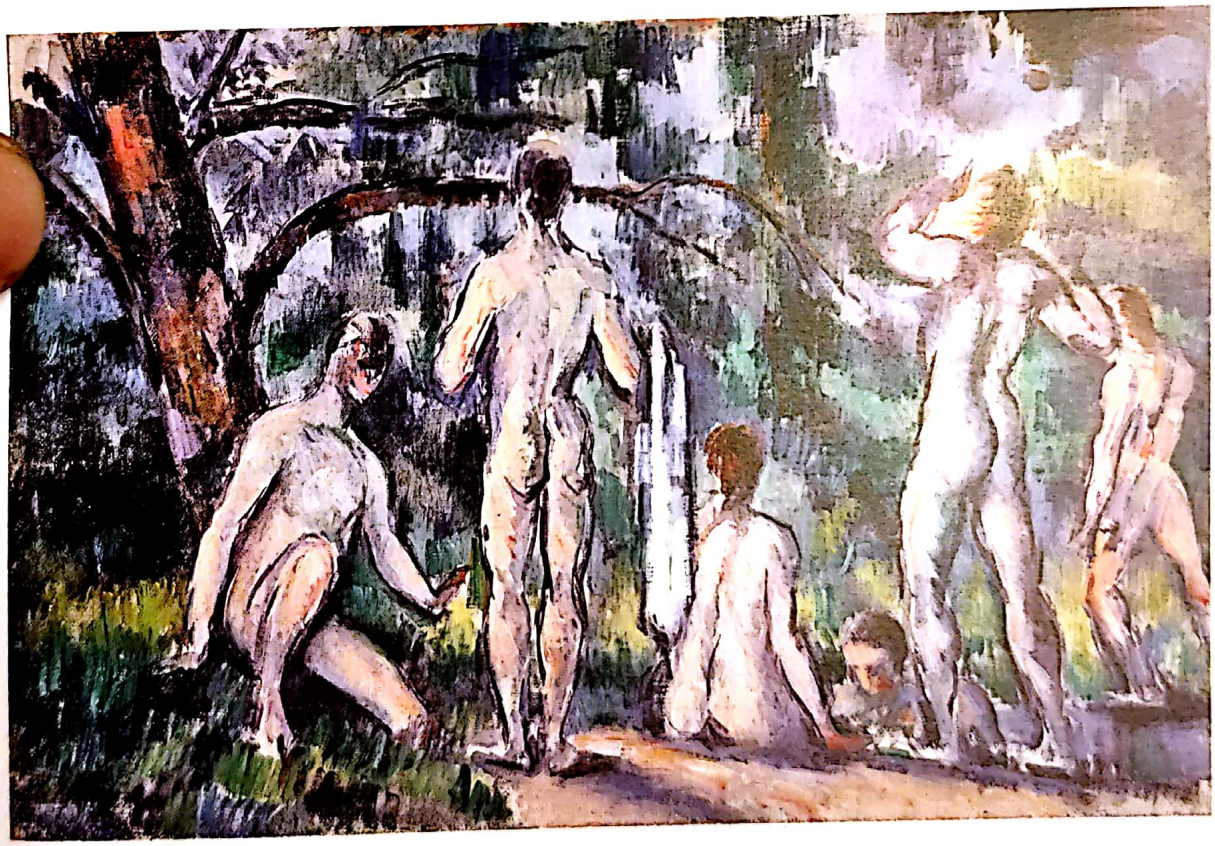
Art Resource, artres,com (STÂNGA); Domeniu public, Wikimedia Commons (DREAPTA)



IV-12. *Nydia, florăreasa oarbă din Pompei* de Randolph Rogers (1853-54), Metropolitan Musem of Art, New York (STÂNGA), și *Fata oarbă* de John Everett Millais (1856), Birmingham Museum & Art Gallery (DREAPTA)

Metropolitan Musem of Art, New York, Art Resource, artres.com (STÂNGA); Wikimedia Commons (DREAPTA)

Scanned with OKEN Scanner

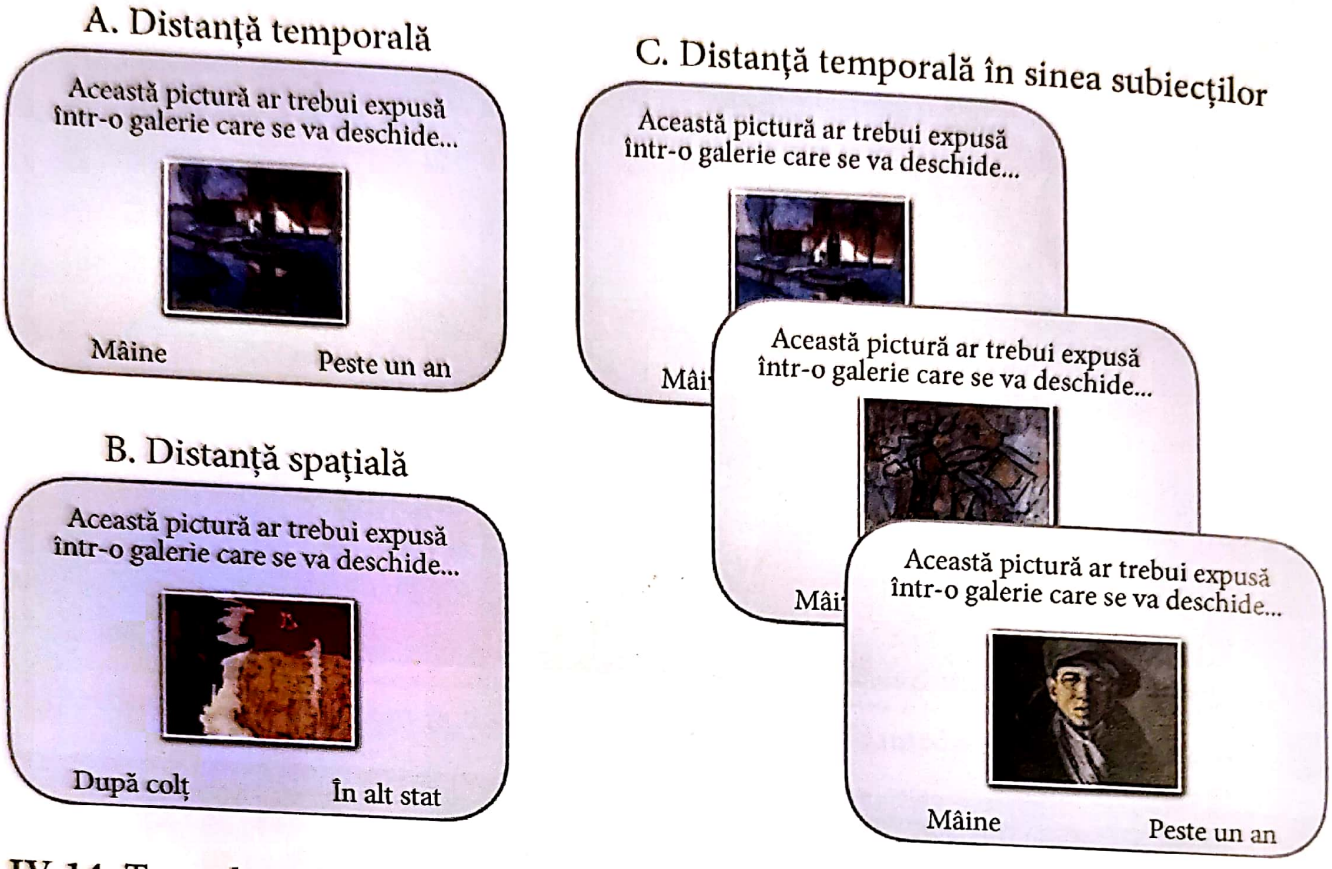


IV-13. *Burghezii din Calais* de Auguste Rodin (1884-85), Metropolitan Musem of Art, New York (SUS), și *Scăldătorii* de Paul Cézanne (1894), Musée d'Orsay, Paris (JOS)

Art Resource, artres.com

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



IV-14. Tema de selectare (*sample task*) folosită în trei experimente pentru a investiga dacă participanții la studiu interpretau arta abstractă ca fiind mai îndepărtată în timp și spațiu decât arta figurativă.

(A) Tema de selectare a constat în măsurarea distanței temporale produse de artă (experimentul 1). Participanții la studiu au avut ca temă evaluarea distanței temporale: fiecare persoană vedea o pictură și estima distanța în timp.

(B) Tema de selectare a constat în măsurarea distanței spațiale produse de artă (experimentul 2). Participanților la studiu li s-a dat ca temă evaluarea distanței spațiale: fiecare persoană vedea o pictură și estima cât de departe era.

(C) Tema de selectare a constat în măsurarea distanței temporale pentru 21 de tablouri (7 figurative, 7 neprecizate și 7 abstracte) ca o funcție a preferințelor sale și a experienței personale privind arta (experimentul 3).

C. Durkin, E. Hartnett, D. Shohamy și E. R. Kandel, „An Objective Evaluation of the Beholder's Response to Abstract and Figurative Art Based on Construal Level Theory", *Proceedings of the National Academy of Sciences U.S.A.* 117, no. 33 (2020): 19809-15, https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32747544/

chiar și într-un loc îndepărtat este mai mare. Când facem o alegere cu privire la un lucru aflat în apropiere, suntem mai înclinați să luăm în considerare detaliile concrete, deoarece ele oferă o relevanță imediată (Trope *et al.*, 2007; Trope și Liberman, 2010; Fujita *et al.*, 2006; Amit *et al.*, 2009).

Teoria nivelului de reprezentare a dezvăluit o relație bidirecțională între distanța psihologică și abstracție: nu numai că obiectele și evenimentele distante din punct de vedere psihologic sunt reprezentate mai abstract în creierul nostru, dar și reprezentările abstracte ale obiectelor și evenimentelor sunt resimțite ca fiind mai distante din punct de vedere psihologic (Trope și Liberman, 2006; Oettingen *et al.*, 2018; Liberman *et al.*, 2007; Liberman și Föster, 2009). Această relație arată că distanța psihologică poate fi folosită pentru măsurarea diferențelor empirice dintre interpretările subiective pe care le face un privitor asupra unei opere de artă și că acest lucru este posibil prin cuantificarea diferitelor niveluri de reprezentare pe care arta le evocă.

Distanța psihologică este folosită deja în estetică. Un studiu a concluzionat că distanța temporală influențează atitudinea față de artă (Schimell și Föster, 2008). Participanților li s-a cerut să își imagineze cum va arăta viața lor mâine (amorsarea viitorului apropiat) sau peste un an (amorsarea viitorului îndepărtat) și apoi să evalueze caracterul convențional al artei figurative și al celei abstracte. Participanții cărora li s-a cerut amorsarea viitorului apropiat au apreciat arta abstractă ca fiind mai convențională decât o considerau cei cărora li s-a cerut amorsarea viitorului îndepărtat. Autorii studiului sugerează că aceste discrepanțe indică schimbări ale nivelurilor reprezentative ale privitorilor: privitorii cu amorsarea viitorului îndepărtat au apreciat arta abstractă (neconvențională) ca fiind mai convențională deoarece amorsarea ridicase

Scanned with OKEN Scanner

nivelul lor de reprezentare. Într-un alt studiu (Stephan *et al.*, 2018), participanților li s-au prezentat lucrări de artă abstractă și figurativă în timp ce ascultau o înregistrare fie în limba lor maternă, fie într-o limbă străină. Cercetătorii au concluzionat că introducerea unei distanțe psihologice mai mari, prin aceea că îi puneau pe participanți să asculte o limbă străină, sporea aprecierea lor pentru arta abstractă.

MĂSURAREA DIFERENȚELOR DINTRE MINDSETUL PRODUS DE ARTA ABSTRACTĂ ȘI DE CEL PRODUS DE ARTA FIGURATIVĂ

În vreme ce studiile descrise mai sus foloseau distanța psihologică pentru a măsura percepția subiectivă a artei ca fiind mai mult sau mai puțin distantă, studiul nostru o folosește ca metodă empirică de măsurare a diferitelor stări cognitive provocate de arta abstractă și de cea figurativă. Căutând să înțeleagă relația dintre diverse niveluri de abstracție din artă și distanța psihologică, studiul ridică următoarea întrebare: arta abstractă produce ea oare un mindset cuantificabil diferit de arta figurativă?

Pentru a răspunde la această întrebare, am conceput trei experimente prin care le-am cerut participanților să atribuie picturi abstracte sau figurative semnate de același artist unei situații apropiate sau distanțate temporal sau spațial. În cadrul fiecărui experiment, participanților li s-au arătat picturi de diverse niveluri de abstracție semnate de același artist și li s-a cerut să atribuie fiecare pictură unei galerii ipotetice situate din punct de vedere temporal sau spațial la distanță sau în apropiere – adică, unei galerii care se va deschide mâine versus o galerie care se va deschide peste un an, și unei galerii care se va deschide după colț versus o galerie care se va deschide

Scanned with OKEN Scanner

în alt oraș. În plus, un al treilea experiment a măsurat distanța psihologică la aceiași indivizi ca o funcție a preferințelor personale în artă și a experienței lor privind arta (ILUSTRAȚIA IV-14). Experimentele 1 și 2 au măsurat distanța temporală sau spațială într-un eșantion mare de participanți online; experimentul 3 a măsurat distanța temporală într-un eșantion mai mic de participanți, care erau testați în laborator.

Dat fiind faptul că toate operele de artă pot fi considerate a fi situate undeva pe continuumul abstracției, am stabilit trei categorii pornind de la cât de recognoscibil este un obiect într-o pictură: figurativ (concret), nedeterminat și abstract. Picturile figurative au fost definite ca picturi ce conțin obiecte ușor de recunoscut, însă deformate evident, în vreme ce picturile abstracte au fost definite ca picturi ce nu conțin niciun obiect ce poate fi recunoscut. Am exclus picturile abstracte care erau doar geometrice, întrucât formele geometrice sunt adesea interpretate ca obiecte.

Ipoteza formulată de noi a fost că arta figurativă și cea abstractă vor genera distanțe psihologice diferite: mai precis, că privitorii operelor de artă abstractă vor fi mult mai înclinați să plaseze arta într-un timp sau loc mai îndepărtat decât cei ai operelor de artă figurativă.

Experimentul 1: arta abstractă și distanța temporală

Pentru a testa ipoteza că arta abstractă sugerează o distanță temporală mai mare decât arta figurativă, am ales picturi realizate de patru artiști: Mark Rothko, Piet Mondrian, Chuck Close și Clyfford Still. Fiecare dintre acești pictori au dezvoltat un stil din ce în ce mai abstract de-a lungul carierei, trecând de la cel figurativ la o eliminare completă a obiectelor

Scanned with OKEN Scanner

(Kandinski, 1994; Zimmer, 2003). Pentru fiecare artist, participanților la studiu li s-a prezentat un set de trei picturi, câte una din fiecare categorie a abstracției. Picturile lui Clyfford Still, de exemplu, includeau un autoportret realist din categoria artă figurativă; o pictură care sugerează un corp, ce poate fi însă recunoscut în pofida distorsionării sale, clasată în categoria nedeterminată; și, la sfârșit, o pictură fără niciun obiect care să poată fi recunoscut, ci mai degrabă având figuri cu culori și linii în zigzag, din categoria artă abstractă. Am alcătuit șapte seturi de câte trei picturi. Au participat 840 de subiecți de la Amazon's Mechanical Turk.

Pentru a estima nivelul de abstracție al picturilor, am cerut unui grup format din patruzeci de participanți independenți de la Amazon's Mechanical Turk să acorde fiecărei picturi câte o notă, de la 1 la 7, în funcție de cât de abstractă credeau ei că era – cu 1 pentru cea mai puțin abstractă și 7 pentru cea mai abstractă.

Pentru a estima distanța temporală, fiecare participant a fost pus să-și imagineze că era consultant de artă, apoi i se prezenta o pictură și era întrebat dacă pictura ar trebui să fie expusă într-o galerie care se va deschide „mâine" sau „peste un an". Am obținut o relație semnificativă din punct de vedere statistic între nivelul de abstracție al unei picturi și distanța temporală: în cazul artei abstracte, probabilitatea de a fi expusă într-o galerie de artă care ar urma să se deschidă peste un an a fost mai mare decât în cazul artei figurative (FIGURA 7-1).

Ne-am dat seama totuși că, de vreme ce arta abstractă prilejuia mai multe reprezentări abstracte din partea privitorilor, era posibil ca ei să o fi asociat cu viitorul, dată fiind dezvoltarea mai târzie a abstracționismului în istoria artei. Al doilea experiment al nostru a abordat această chestiune testând distanța spațială.

Scanned with OKEN Scanner

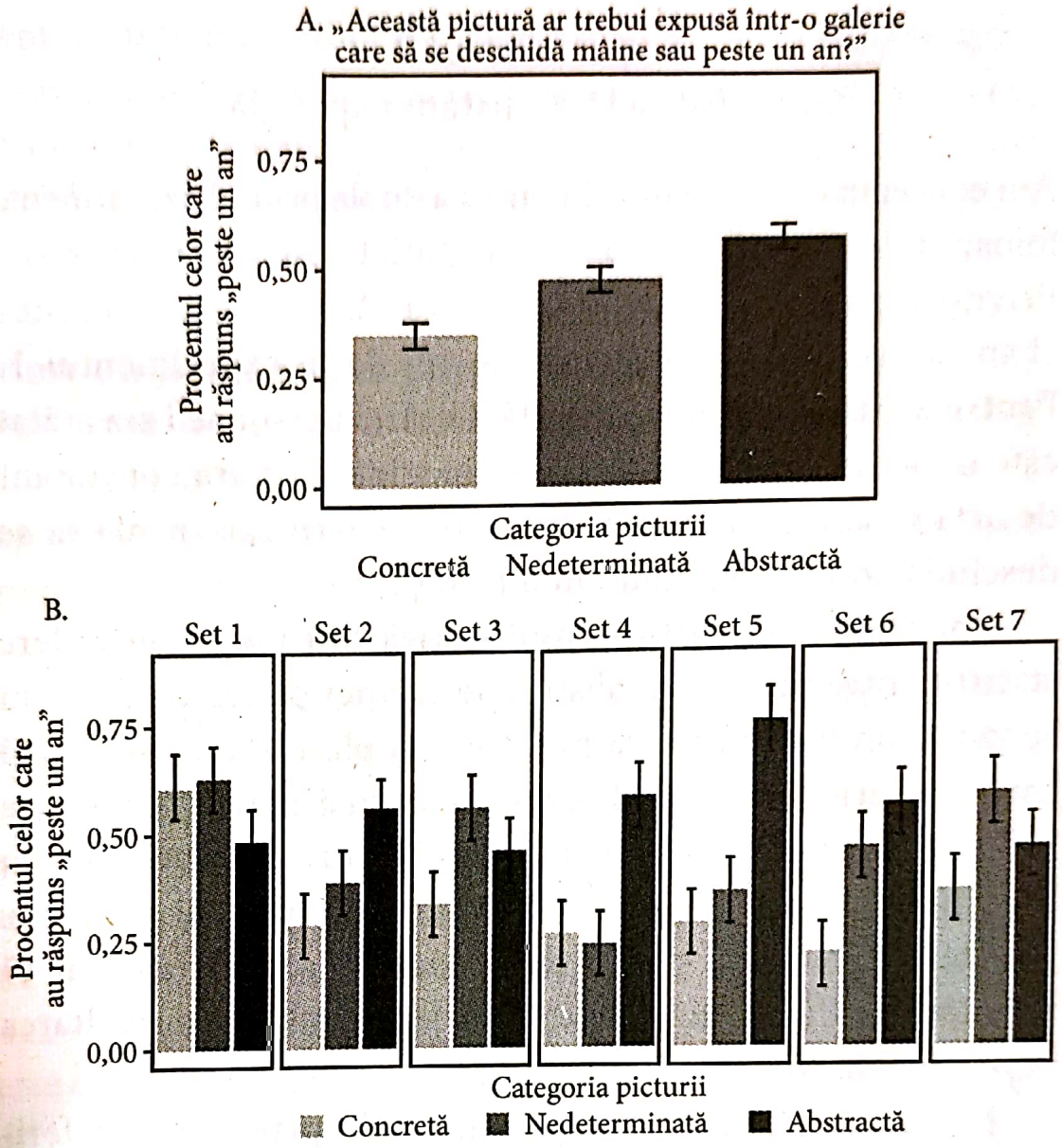


FIGURA 7-1. Rezultatele experimentului 1. Arta abstractă produce o distanţă temporală mai mare decât arta nedeterminată şi arta (concretă) figurativă. A. Influenţa categoriei operei de artă asupra estimărilor distanţei temporale. B. Influenţa categoriei operei de artă asupra reacţiei la distanţă, separat pentru diverse tipuri de pictură. Fiecare set reprezintă o pictură figurativă (concretă), o pictură nedeterminată şi o pictură abstractă, toate ale aceluiaşi artist. Barele de eroarea din diagrame reprezintă eroarea standard.

Durkin, E. Hartnett, D. Shohamy şi E. R. Kandel, „An Objective Evaluation of the Beholder's Response to Abstract and Figurative Art Based on Construal Level Theory". *Proceedings of the National Academy of Sciences U.S.A. 117*, no. 33 (2020): 19809-15, https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/32747544/

Scanned with OKEN Scanner

Experimentul 2: arta abstractă și distanța spațială

Am conceput experimentul 2 pentru a dubla primul experiment, folosind de această dată distanța spațială, nu cea temporală. Privitorii participanți la experimentul 2, recrutați de la Mechanical Turk, au fost diferiți de cei de la experimentul 1. Pentru a estima distanța spațială, fiecărei persoane i s-a arătat câte o pictură și i s-a cerut să-și imagineze că era consultant de artă și să repartizeze pictura unei galerii care urma să se deschidă „după colț" sau „în alt oraș".

Am obținut o relație semnificativă din punct de vedere statistic între nivelul de abstracție al unei picturi și distanța spațială: probabilitatea ca privitorii să plaseze arta abstractă într-o galerie dintr-un alt oraș a fost mai mare. Rezultatele indică faptul că arta abstractă, atunci când este comparată cu arta figurativă, prilejuiește reprezentări mintale mai abstracte. Aceste rezultate nu pot fi puse doar pe seama faptului că privitorii ar fi confundat distanța temporală cu dezvoltarea istorică mai târzie a artei abstracte.

Ne-am întrebat apoi dacă estimările privitorilor referitoare la distanță din primele două experimente au fost sau nu influențate de preferințele personale sau de experiența lor privind arta. Pentru a răspunde la întrebare, am efectuat un al treilea experiment.

Experimentul 3: distanța, preferințele și experiența în artă

Experimentul 3 a examinat rolul pe care preferințele și experiența l-ar putea juca în estimările distanței temporale. Spre deosebire de primele două experimente, experimentul 3 a

Scanned with OKEN Scanner

avut loc într-un mediul de laborator, unde fiecărui participant i s-au arătat toate cele douăzeci și una de picturi și i s-a cerut să estimeze distanța temporală, să evalueze preferințele lor în raport cu aceste picturi și să răspundă la unele întrebări despre experiența lor în artă. Au fost recrutați cincizeci și unu de voluntari de la Columbia University și din vecinătate printr-un anunț special pentru acest studiu. Ei aveau puțină experiență sau deloc în ce privește arta, așa cum s-a văzut din răspunsurile lor la două întrebări: Cum ai caracteriza experiența ta legată de artă? Câte ore pe săptămână privești opere de artă?

Fiecărui participant i s-au arătat picturi într-o ordine întâmplătoare, una după alta, pe monitorul unui iMac de 27". Operele de artă au fost prezentate la aceeași mărime și rezoluție. Participanții erau întrebați dacă pictura ar trebui expusă într-o galerie care să se deschidă „mâine" sau „peste un an". După ce au privit o dată toate picturile, acestea le-au fost arătate din nou și li s-a cerut să evalueze cât de mult le-a plăcut fiecare pe o scară Likert cu 7 trepte. Apoi li s-a cerut să evalueze cât de abstractă era pictura pe o scară de la 1 la 7, unde 1 însemna cea mai puțin abstractă și 7 cea mai abstractă. În cele din urmă, participanților li s-a cerut să se caracterizeze potrivit experienței lor în artă, ca novice, admirator, artist sau istoric de artă și să declare câte ore pe zi petrec privind diverse opere de artă. Din ultimul eșantion de patruzeci și șapte de participanți, douăzeci și patru s-au caracterizat ca novici, iar douăzeci și trei ca admiratori.

Rezultatele au arătat că gradul de abstracție al unei picturi era un predictor important al distanței temporale, la fel ca în primele două experimente. Probabilitatea ca arta nedeterminată și cea abstractă să fie plasate într-o galerie care s-ar deschide „peste un an" a fost semnificativ mai mare. Pentru

Scanned with OKEN Scanner

a fi siguri că deciziile participanților referitoare la distanța temporală nu se datorau unor caracterizări ale artei definite subiectiv, ne-am uitat și la efectul asupra evaluărilor anterioare ale abstracției făcute de participanți. Am descoperit că evaluarea abstracției făcută de un participant era un predictor semnificativ al distanței temporale: probabilitatea ca picturile care aveau o evaluare a abstracției mai ridicată să fie plasate mai departe era mai mare.

Preferința a avut și ea un efect important asupra evaluării distanței temporale. Probabilitatea ca participanții la studiu să plaseze o pictură care le plăcea într-o galerie care urma să se deschidă peste un an era mai mică. Nu exista nicio interacțiune semnificativă între preferințe și abstracție. Am ajuns astfel la concluzia că efectele evaluării preferinței și ale abstracției sunt cumulative și că atunci când controlăm preferințele, efectul abstracției asupra distanței temporale persistă.

Descoperirea că preferințele au un efect major asupra distanței personale a ridicat întrebarea dacă contingența cu arta sau competența în acest domeniu, ori ambele, afectează sau nu distanța temporală indusă de arta abstractă. Datele au indicat că niciuna dintre măsurătorile studiului referitoare la experiența artistică – nici relația participantului cu arta, nici câte ore pe săptămână privea opere de artă – nu avea un efect semnificativ asupra distanței temporale. Nu exista o diferență între novici și admiratori în ce privește răspunsul la distanță și nici între subiecții care dedicau mai multe ore pe săptămână artei.

La fel ca în primele două experimente, arta abstractă avea mai mari șanse să fie plasată într-un loc mai îndepărtat decât arta figurativă. Deși preferințele au fost un predictor la alegerea participantului, am descoperit că atunci când controlăm preferința, efectul abstracției asupra distanței s-a menținut.

Scanned with OKEN Scanner

Acest fapt sugerează că arta abstractă generează o distanță psihologică mai mare decât cea figurativă și, în felul acesta, evocă o stare cognitivă mai abstractă în privitor.

Concluzie

Arta este menită să producă o stare mintală în privitor (Turner, 2006), dar care este diferența dintre starea mintală generată de arta abstractă și cea generată de arta figurativă? Eu și colegii mei am folosit distanța psihologică drept indicator de bază, empiric și teoretic, al nivelului de reprezentare (Trope, 2007; Trope și Liberman, 2010; Fujita *et al.*, 2006; Amit, 2009). În fiecare dintre cele trei experimente pe care le-am efectuat, am descoperit că participanții erau mult mai înclinați să plaseze arta abstractă în situația temporală sau spațială mai îndepărtată. Acest pattern al atribuirii distanței sugerează că arta abstractă este reprezentată la un nivel mult mai înalt decât arta figurativă.

PUNCTUL ÎN CARE SE ÎNTÂLNESC ARTIȘTII ABSTRACȚIONIȘTI ȘI TEORETICIENII NIVELULUI DE REPREZENTARE

Teoria nivelului de reprezentare a arătat că interpretarea unui obiect distant psihologic implică reprezentarea acelui obiect prin trăsăturile lui esențiale, care nu se modifică odată cu modificările contextului (Trope, 2007; Ledgerwood *et al.*, 2010; Maglio și Trope, 2012; Liberman și Föster, 2008). Dar distanța implică un potențial pentru schimbări de context. Astfel, trăsăturile auxiliare ale obiectelor sau evenimentelor situate la distanță, care s-ar putea modifica odată cu un mediu schimbător,

Scanned with OKEN Scanner

devin irelevante. În acest sens, reprezentarea mintală abstractă funcționează ca un instrument flexibil care ne ajută să anticipăm și să facem planuri pentru evenimentele mintale depărtate al căror context este incert.

Atribuirea artei abstracte unui context mai distant de către participanții la studiul nostru sugerează că această artă conține reprezentări care nu variază odată cu trecerea timpului sau variația spațiului. Arta abstractă transcende idiosincrazia momentului prezent și își menține relevanța în contexte mai variate.

Piet Mondrian, ale cărui lucrări le-am folosit în experimentele noastre, Vasili Kandinski și Henri Matisse sunt trei artiști care au formulat teorii ale abstracției profund înrădăcinate în ideea de context (Kandinski, 1994; Mondrian, 1945; Matisse, 1978). În opinia lor, abstracția este un proces de dezvăluire a unor legi imuabile ale realității, la care se poate ajunge doar prin separarea reprezentării de întregul context. Mondrian a subliniat că prin eliminarea oricărei referințe la lumea reală, arta abstractă era capabilă să dezvăluie „legi [care sunt] ascunse în realitatea care ne înconjoară și nu se modifică" (Mondrian, 1945). Prin reducerea „formelor naturale la elementele constante ale formei și a culorilor naturale la culorile elementare", el a încercat să izoleze adevărurile esențiale despre culoare și formă. În mod similar, Kandinski (Kandinski, 1994) și Matisse (Matisse, 1978) descriu arta abstractă ca pe un proces de izolare a unor proprietăți ale realității care vor rămâne staționare în decursul timpului, independente de schimbările din context. Acești artiști au petrecut ani de zile construind reprezentări invariante la context. Descoperirile din studiul nostru sugerează că asemenea reprezentări sunt într-adevăr realizate și în privitor.

În vreme ce reprezentările dependente de schimbările contextului conțin mai multe informații senzoriale externe,

Scanned with OKEN Scanner

reprezentările invariante la modificarea contextului se raportează la ceea ce purtăm în memoria noastră (Brinck, 1999; Margulies *et al.*, 2016; Kalkstein *et al.*, 2018). Deși cercetările anterioare din domeniul neuroesteticii au arătat că contemplarea pasivă a artei abstracte activează regiuni ale creierului care procesează informații senzoriale simple (Kawabata și Zeki, 2004; Yago și Ishai, 2006), descoperirile noastre sugerează că *reprezentarea activă* a artei abstracte transcende experiența senzorială directă și evocă în privitor niveluri mai înalte ale interpretării, activând probabil acele regiuni ale creierului implicate în memorie (Nan, 2007). Dacă așa stau lucrurile, acest fapt ar trebui să conducă la patternuri diferite ale activității neuronale în regiunile senzoriale ale creierului, atunci când privim forme diferite ale artei, și la experiențe diferite ale reprezentării lor.

Această predicție trebuie să fie testată. O metodă ar putea consta în folosirea unei imagistici funcționale prin rezonanță magnetică pentru a compara legăturile care se formează între regiunile vizuale și cele cognitive superioare atunci când privitorii estimează distanța psihologică a unor lucrări de artă abstractă și figurativă. Descoperirea că asemenea decizii activează un mod de procesare mai mnemonic în creier ar veni în sprijinul ideii că contribuția privitorului este un proces activ în care noi proiectăm așteptările și amintirile noastre asupra unei opere de artă cu scopul de a-i atribui o semnificație (Seth, 2017). Un asemenea proces este necesar pentru contemplarea întregii arte, dar mai cu seamă a celei abstracte.

În general, studiul nostru sugerează că arta abstractă este reprezentată ca un invariant în context, permițând astfel privitorului să străbată mintal spațiul și timpul și conducând la o plasare în lume mult mai distantă din punct de vedere spațial și temporal. Dimpotrivă, arta figurativă este mult mai

Scanned with OKEN Scanner

limitată și mai restrânsă în ce privește aria sa de cuprindere temporală și spațială.

Această descoperire din domeniul artei s-ar putea extinde și la alte dimensiuni ale distanței psihologice, cum ar fi distanța socială (Nan, 2007; Rim *et al.*, 2009; Wakslak și Joshi, 2020) și ipoteticitatea (*hypothecality*) (Bar-Anan *et al.*, 2006; Sagristano *et al.*, 2002; Wakslak și Trope, 2009). Arta abstractă ar putea traversa distanța socială făcând experiența estetică accesibilă unor privitori diverși și izolați din punct de vedere social și, astfel, conectându-i. Tot așa, arta abstractă ar putea să rămână invariantă la nivelul rezultatelor ipotetice și să se conecteze la privitori și scene imaginate și chiar improbabile. În cele din urmă, deoarece se consideră că reprezentările independente de context angajează memoria, arta abstractă ar putea evoca în privitor o relație unică între procesarea senzorială și cea mnemonică. Totodată, arta abstractă oferă întrebări pentru viitoare studii despre rolul memoriei ca mecanism comun prin care ne proiectăm pe noi înșine atât într-o operă de artă, cât și într-o situație distantă din punct de vedere psihologic.

REFERINȚE

Amit, E., Algom, D. și Trope, Y., 2009, „Distance-Dependent Processing of Pictures and Words", *Journal of Experimental Psychology General* 138400–15

Aviv, V., 2014, „What Does the Brain Tell Us About Abstract Art?", *Frontiers in Human Neuroscience* 8.

Bar-Anan, Y., Liberman, N., și Trope, Y., 2006, „The Association Between Psychological Distance and Construal Level: Evidence from an Implicit Association Test", *Journal of Experimental Psychology General* 135: 609–22.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

Capitolul 2
DESPRE EMPATIE ȘI INCERTITUDINILE FIINȚEI ÎN PICTURILE LUI CHAÏM SOUTINE: O PERSPECTIVĂ A PRIVITORULUI

1. Eliane Strosberg, *The Human Figure and Jewish Culture* (New York: Abbeville Press, 2010).
2. Oded Irshai în Nicholas De Lange, ed., *The Illustrated History of the Jewish People* (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1997). O dispersare chiar mai timpurie a fost cea din c. 586 î.Hr., când zece triburi ale regatului nordic al Israelului au plecat în exil. Soarta lor rămâne unul dintre marile mistere ale istoriei evreilor. Istoria diasporei se concentrează asupra triburilor lui Iuda și Veniamin, care au trăit în sudul Israelului și a căror soartă este cunoscută.
3. Strosberg, *The Human Figure and Jewish Culture.*
4. A.J. Heschel, *The Earth Is the Lord's: The Inner World of the Jew in East Europe* (New York: Henry Schuman, 1950).
5. De Lange, *Illustrated History of the Jewish People.*
6. Jonathan Wilson, *Marc Chagall*, Jewish Encounters Series (New York: Schocken, 2007).
7. Vezi Wilson, *Marc Chagall.*
8. Jackie Wullschläger, *Chagall: A Biography* (New York: Knopf, 2008).
9. Yekhezkel Kotik, *Journey to a Nineteenth-Century Shtetl: The Memoirs of Yekhezkel Kotik* (1913), ed. și cu o introducere de David Assaf (Detroit: Wayne State University Press, 2002), 157. Vezi și

Tree Smith, „Chaim Soutine's Carcass Paintings", accesată în martie 2014, http://artandperception.com/2009/12/chaim"-soutine's-carcass-paintings-part-1.html

10. *Memoirs of Yekhezkel Kotik*, 157–58.

11. Andrew Forge, *Soutine* (London: Spring Books, 1965); Marie Boyé, Nadine Nieszawer and Paul Fogel, *Paintres Juifs à Paris 1905–1939, École de Paris* (Paris: Éditions Denoel, 2000).

12. Christopher Benfey, „Wandering Jew", cronică la expoziția „An Expressionist in Paris: The Paintings of Chaim Soutine" (Jewish Museum, New York, 26 aprilie – 16 august, 1998), http://www.slate.com/articles/arts/art/1998/05/wandering_jew.html

13. Forge, *Soutine*, 37, ed.cit.

14. Forge, *Soutine* 12, ed.cit.

15. H.W. Janson, *History of Art* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1969),. 522.

16. Smith, „Chaim Soutine's Carcass Paintings", site-ul menționat

17. Strosberg, *The Human Figure and Jewish Culture*; A.J. Heschel, „The Eastern European Era in Jewish History", în *Yivo Annual of Jewish Social Science*, vol. 1 (New York: Yiddish Scientific Institute-Yivo, 1946), 86–106.

18. Steven M. Nadler, *Rembrandt's Jews* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

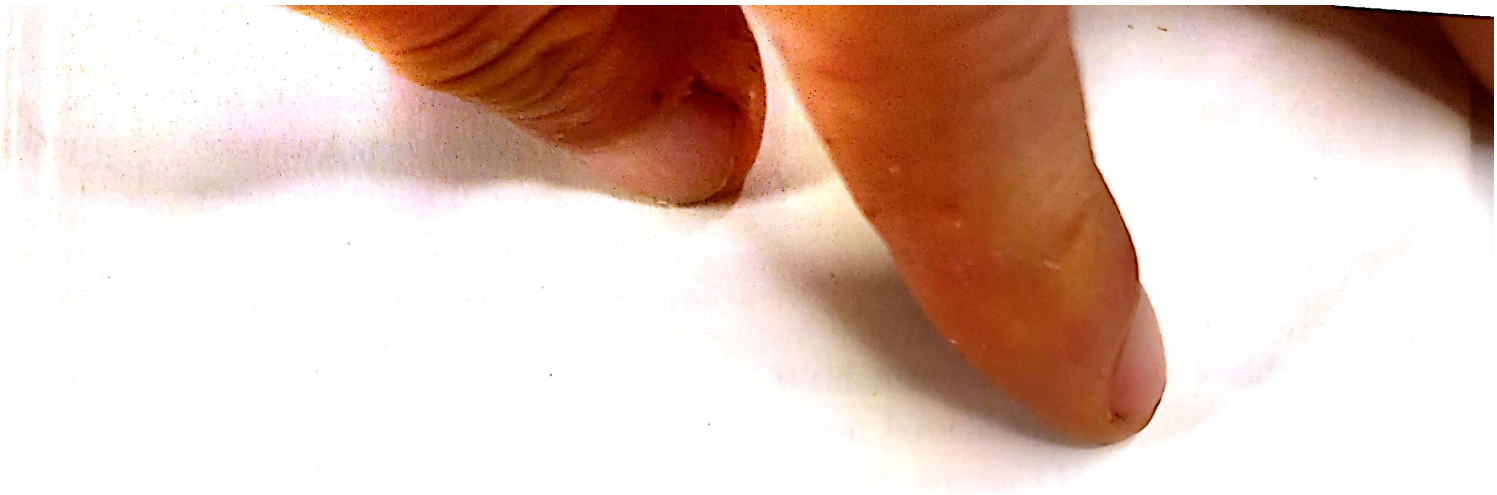
19. Emily Yetzer, „Soutine's Carcass of Beef: Is It Any Good?", http://www. examiner.com/article/soutine-s-carcass-of-beef-is-it-any-good

20. Vezi Simon Lacey și Krish Sathian, „Representation of Object Form in Vision and Touch", în *The Neutral Bases of Multisensory Processes*, ed. Michah M. Murray și Mark T. Wallace (Boca Raton, FL: CRC Press, 2012), cap. 10.

21. Élie Faure, *Soutine* (Paris: G. Crès, 1929), 522.

22. Susan Tumarkin Goodman, *Chagall: Love, War, and Exile* (New York: Jewish Museum, 2013).

Scanned with OKEN Scanner



www.polirom.ro

Redactor: Silviu Alexandru
Coperta: Radu Răileanu
Tehnoredactor: Constantin Mihăescu

Bun de tipar: octombrie 2024. Apărut: 2024
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. BOX 266
700505, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A,
sc. 1, et. 1, sector 4, 040031, O.P. 53
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tiparul executat la S.C. Tipo-Lidana S.R.L.,
Calea Unirii, nr. 35, Suceava
Tel. 0230/517.518; Fax: 0330/401.062
E-mail: office@tipolidana.ro; www.tipolidana.ro

Scanned with OKEN Scanner

„O analiză dinamică şi erudită
a experienţei artei."
Kirkus Reviews

„Eseurile despre artă şi ştiinţă
ale lui Eric R. Kandel reprezintă
o lectură fascinantă şi incitantă
care tratează minunat
interacţiunea complexă dintre
modul de funcţionare a creierului
şi reacţiile noastre emoţionale
la artă. Este o dovadă a priceperii
lui Kandel de a face ştiinţa
abordabilă şi relevantă pentru
experienţele noastre de zi cu zi
în ceea ce priveşte arta. Această
carte este o lectură obligatorie
pentru toţi cei interesaţi de
modurile profunde în care arta
şi ştiinţa se intersectează pentru a
ne defini percepţia asupra lumii."
Mental Health Affairs

Scanned with OKEN Scanner

Ediţie ilustrată

„Această colecţie de eseuri adună la un loc pasiunea mea de o viaţă pentru artă şi munca mea neobosită din domeniul neuroştiinţei pentru a explora modul în care percepem arta. În centrul acestei explorări se află fascinaţia mea aparte pentru arta şi cultura Vienei de la 1900. A fost o epocă în care schimbul liber de idei între artişti, istorici ai artei şi oameni de ştiinţă a dat naştere modernismului şi conceptului de «contribuţie a privitorului»: descoperirea faptului că arta este incompletă fără implicarea perceptuală şi emoţională a spectatorului.

Plecând de la acest concept, am început să învăţăm despre modul cum foloseşte creierul nostru reguli specializate şi universale pentru a construi lumea vizuală, ca, de pildă, ceea ce vedem într-o pictură. În acelaşi timp însă creierul aplică unei imagini şi experienţele, amintirile şi emoţiile noastre personale. A înţelege modul cum interacţionează aceste procese de ordin superior pentru a rezulta contribuţia privitorului este una dintre marile provocări cu care se confruntă neuroştiinţa în secolul XXI. Artiştii înşişi recunosc importanţa proceselor inconştiente – ale lor şi ale privitorului – şi pot să le folosească în mod deliberat în actul de creaţie sau să le conteste."

Eric R. Kandel

Lei 57,00

ISBN 978-630-344-072-9

www.polirom.ro

Scanned with OKEN Scanner